

Das unmögliche Museum

Überlegungen zu
Präsentations- und Dokumentationskonzepten
im Kunstmuseum der Gegenwart

DISSERTATION
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Institut für Kulturmanagement
der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg

Vorgelegt von Tobias Wall

2003

Erstgutachter: Prof. Dr. Werner Heinrichs

Zweitgutachter: Prof. Dr. Armin Klein

Datum des Abschlusses der mündlichen Prüfung:: 19. Mai 2004

1 VORBEMERKUNG.....	2
1.1 Einleitung.....	2
1.2 Thema und Begriffsklärung	4
1.3 Ziel der Arbeit.....	5
1.4 These der Arbeit	6
1.5 Stand der Forschung	8
1.6 Einordnung	12
1.7 Methodik.....	14
1.8 Aufbau	18
2 DAS KUNSTMUSEUM – DISTANZ UND OBJEKTIVIERUNG.....	20
2.1 Museum und Kult - Die gesellschaftliche Distanz.....	21
2.1.1 Der besondere Ort des Kultgegenstandes.....	22
2.1.2 Die Wurzel des Museums im griechischen <i>mouseïon</i>	24
2.1.3 Die Öffentlichkeit der Kunst in Hellas.....	25
2.1.4 Der Ursprung der Kunstsammlung im Kunstraub.....	27
2.1.5 Vorformen der Musealisierung in den spätantiken Kunstsammlungen.....	29
2.1.6 Die Exklusivität der Kunst- und Raritätensammlungen	30
2.1.7 Distanz trotz Öffnung – Kunstmuseen seit der Aufklärung	35
2.2 Philosophische Grundlagen der Trennung von Kunst und Leben.....	40
2.2.1 Alexander Baumgarten: Der Beginn der Autonomisierung der Kunst.....	40
2.2.2 Immanuel Kant: Das „interesselose Wohlgefallen“ als Basis der Autonomie der Kunst	43
2.2.3 Friedrich Schiller: Ästhetische Erziehung – Erbauung durch Kunst in der Distanz zum Alltag.....	45
2.2.4 Arthur Schopenhauer: Kunst als Rettung aus der Welt des Willens	46
2.2.5 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Die Radikalisierung der Distanz von Kunst und Leben in der Romantik	49
2.2.6 Der romantische Museumstempel als Institutionalisierung des Begriffs einer autonomen Kunst	53
2.3 Museum und Macht - Die politische Distanz.....	56
2.3.1 Das Kunstmuseum als Propagandainstrument	56
2.3.2 Das Museum als nationales Archiv	58
2.3.3 Kulturpolitische Abgrenzung im Wilhelminischen Museum.....	59
2.3.4 Distanzierung durch Politisierung	60

2.3.5 Die Kritik am politischen Museum	61
2.4 Museum und Wissen - Die wissenschaftliche Distanz.....	63
2.4.1 Das Museum als Bildungsstätte	63
2.4.1.1 Das Museum als Mustersammlung	64
2.4.1.2 Die Verwissenschaftlichung der Kunst	68
2.4.1.3 Kunstgeschichte und Museum	70
2.4.2 Das Verhältnis von Kunst und Besucher im wissenschaftlichen Museum.....	71
2.4.2.1 Die Öffnung des selbstreferenziellen Archivs	73
2.4.2.2 Die zweifache Distanzierung durch kunstwissenschaftliches Wissen.....	75
2.4.3 Der Kunstbegriff der Wissenschaft - Das Museum als Objektarchiv	77
2.4.3.1 Kunst als Objekt	79
2.4.3.2 Elitenbildung als Symptom der Distanz von Kunst und Leben.....	80
2.5 Das Wesen des traditionellen Museums - Distanzierung und Objektivierung	83
3 ERLEBNIS UND EREIGNIS – ÄSTHETIK UND ANTI-ÄSTHETIK.....	86
3.1 Ästhetik.....	86
3.1.1 Der Kunstbegriff des traditionellen Kunstmuseums - Das Kunstwerk als autonomes ästhetisches Objekt	87
3.1.2 Ästhetisches Erleben als Rezeptionsform des autonomen Kunstwerks	88
3.1.3 Exkurs - Das Ästhetische und die ästhetische Wahrnehmung	89
3.2 Anti-Ästhetik	91
3.2.1 Friedrich Nietzsche: Die Kritik des autonomen Kunstbegriffs	92
3.2.2 Kunst ohne Kunstwerke	93
3.2.3 Martin Heideggers Anti-Ästhetik - Ereignis als Gegenbegriff zum Erlebnis.....	95
3.2.3.1 Die Stellung der Kunst in Heideggers Werk.....	96
3.2.3.2 Kunst als Erlebnis – Die Begrenzung des Werks in der Ästhetik	97
3.2.3.3 Kunst als Ereignis – Eröffnung von Welt als Sinnhorizont.....	101
3.3 Ereignis als Basis eines neuen Museumsbegriffs?.....	106
4 DER WANDEL DES KUNSTBEGRIFFS IM 20. JAHRHUNDERT UND SEINE KONSEQUENZEN FÜR DAS KUNSTMUSEUM.....	109
4.1 Die Auflösung des traditionellen Kunstbegriffs	111
4.1.1 Abstraktion - Der Anfang der Auflösung des autonomen Kunstobjekts.....	112
4.1.1.1 Die ästhetische Rezeption abstrakter Kunst.....	115
4.1.1.2 Museum und abstrakte Kunst.....	116

4.1.2 Avantgarde - Das Ende des bürgerlichen Kunstbegriffs	117
4.1.2.1 Die Entgrenzung des Kunstbegriffs in der Avantgarde	124
4.1.2.2 Museum und Avantgarde	126
4.1.3 Aktionsmalerei - Das Ende der Statik	127
4.1.3.1 Die Überwindung von Komposition und Objekt	129
4.1.3.2 Actionpainting und Museum	133
4.1.4 Happening - Das Ende des Objekts	135
4.1.4.1 Die wandelnde Position des Betrachters: Vom Kunsterlebnis zur Teilhabe	137
4.1.4.2 Happening und Museum	139
4.1.5 Aktionskunst: Das Ende der Distanz	140
4.1.5.1 Kunst als Lebensvollzug – Die Verschränkung von Kunst und Betrachter	141
4.1.6 Museum und Aktionskunst – Der museale Umgang mit Ereigniskunst	146
4.1.6.1 Kunst als Reliquie – Der materielle Rest als Spur	146
4.1.6.2 Das Problem der Ästhetisierung des Ereignisses	147
4.1.6.3 Die Unausstellbarkeit von Aktionskunst	148
4.1.7 Museale Bewahrung durch Dokumentation?	149
4.1.7.1 Die Grenzen der Fotografie	150
4.1.7.2 Bewahrung durch Rekonstruktion – Museum als Kunst-Theater	152
4.1.8 Joseph Beuys: Die totale Auflösung des Kunstbegriffs	154
4.1.8.1 Kunst als Welttherapie	156
4.1.8.2 Kunst als Politik	158
4.1.8.3 Die Identifizierung von Künstler und Nichtkünstler	159
4.1.8.4 Die Entleerung des Kunstbegriffs	160
4.1.8.5 Die Kunst Beuys und das Museum	162
4.2 Die Auflösung der Grundlage des traditionellen Museums in der Kunst des 20. Jahrhunderts - Prozess und Ereignis statt Objekt und Distanz	162
5 DAS MUSEUM UND DIE KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS	165
5.1 Die Kunst als Gefahr für das Museum – Die Museumskritik der Künstler	165
5.1.1 Futurismus – Museumskritik „von außen“	167
5.1.1.1 Das Museum als Friedhof	167
5.1.1.2 Der Hass auf die Tradition	169
5.1.2 Marcel Duchamp: Museumskritik von Innen	171
5.1.2.1 Die Thematisierung des Rahmens	173
5.1.2.2 Das Museum wird reflexiv	174

5.2 Das Museum als Gefahr für die Kunst.....	176
5.3 Alexander Dörner: Das Museum als Kraftwerk.....	180
5.3.1 Das Museum und die Überwindung der Kunst	180
5.3.1.1 Dörners ganzheitliche Kunsttheorie	183
5.3.1.2 Die Überwindung der Kunst	185
5.3.1.3 Die Dynamisierung der Kunst	188
5.3.2 Dörners Museumsreform in Hannover.....	191
5.3.2.1 Die Auflösung des Kunstarchivs.....	192
5.3.2.2 Das Museum als Experiment	194
5.3.2.3 Die Verabschiedung des Originals.....	198
5.3.3 Das Abstrakte Kabinett	201
5.3.3.1 Das Raumkonzept Lissitzkys	202
5.3.3.2 Die Aktivierung des Betrachters und des Raumes	204
5.3.3.3 Die Verbindung von Kunst und Leben	208
5.3.4 Das Museumskraftwerk jenseits der Ästhetik	208
5.3.5 Dörners Grenze	211
5.4 Die Museumsdebatte der 70er Jahre	214
5.4.1 Die Dynamisierung des Archivs	214
5.4.2 Junge Kunst im Museum.....	216
5.4.3 Die konservative Position – Museum als künstlerische Instanz.....	217
5.4.3.1 Gegen eine Soziologisierung der Museen	218
5.4.3.2 Die kunstimmanente Aktivierung des Archivs	220
5.4.4 Die progressive Position – Experimentierfeld statt Archiv	223
5.4.4.1 HAP Grieshaber: Das Museum als Spielplatz.....	225
5.4.4.2 Bazon Brock: Das Museum als Arbeitsplatz und künstlerischer Freiraum	227
5.4.4.3 Das Museum als gesellschaftliches Aktionsfeld	231
5.5 Der künstlerische Weg zum Museumslabor – Joseph Beuys und Marcel Broodthaers	232
5.5.1 Joseph Beuys: Das Museum als Labor der Gesellschaft	232
5.5.1.1 Das Museum des traditionellen und des erweiterten Kunstbegriffs	233
5.5.1.2 Museum und Gesellschaft – Das Museum als „permanente Konferenz“	236
5.5.1.3 Die Auflösung des Museums bei Beuys	241
5.5.1.4 Brüche in Beuys Museumskonzept.....	242
5.5.1.5 Beuys Grenze.....	244
5.5.2 Marcel Broodthaers: Das Museum als Untersuchungslabor seiner selbst.....	247
5.5.2.1 Marcel Broodthaers Weg zum Museum	249

5.5.2.2 Das Musée d'Art Moderne – Eine reflexive Museumsfiktion	250
5.5.2.2.1 Der Adler vom Oligozän bis heute - Vom Präsentationsraum zum Experimentalraum	253
5.5.2.2.2 Das Museum jenseits von Inhalten	253
5.5.2.2.3 Die Auflösung der Ordnung	255
5.5.2.2.4 Die Verwirrung des Besuchers	257
5.5.2.2.5 Die Interaktivität der Ausstellung	260
5.5.2.3 Fiktion und Dekomposition des Museums	262
5.5.2.4 Broodthaers als Künstlerkurator	263
5.5.2.5 Antimuseum – Museumslabor – Metamuseum?	264
5.5.2.6 Broodthaers Auflösung des Museums - Das postmoderne Museumslabor	265
6 DAS GEGENWÄRTIGE MUSEUM AUF DEM WEG VOM ARCHIV ZUM LABOR..	268
6.1 Moderne Museumsarchive	270
6.1.1 Das dynamische Archiv	270
6.1.1.1 Die Pinakothek der Moderne als Großarchiv	271
6.1.1.2 Die Dynamisierung durch Synergie	272
6.1.1.3 Das Neue Museum Nürnberg als klassisches Archivmuseum	273
6.1.1.4 Kunst als Objekt - Die Präsentation im Nürnberger Museum	276
6.1.2 Ereigniskunst im Kunstarchiv	277
6.1.2.1 Beuys im Neuen Museum Nürnberg - Distanz durch Ästhetisierung	278
6.1.2.2 Beuys im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt – Nähe durch Erläuterung	279
6.1.2.3 Das Beuys-Archiv im Hamburger Bahnhof – Nähe durch digitale Vermittlung	280
6.2 Alternative Archive	283
6.2.1 Das Archiv Sohm – Forschung statt Konsum	283
6.2.1.1 Nähe trotz Distanz	286
6.2.1.2 Die Grenzen des Archiv Sohm	287
6.2.2 Das „Künstlermuseum“ museum kunst palast Düsseldorf – Aufbruch des kunstwissenschaftlichen Archivs	288
6.2.2.1 Der Bruch mit der traditionellen Ordnung	290
6.2.2.2 Exkurs: Die Reaktion des Deutschen Museumsbundes auf die Düsseldorf Neuordnung	293
6.2.2.3 Düsseldorf als Alternative?	298
6.3 Das moderne Museumslabor	303
6.3.1 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen - Museum der Selbsterforschung	303
6.3.1.1 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum - Ort der Beobachtung zweiter Ordnung	305
6.3.1.2 Frühe Ausstellungsprojekte – „Silence“ und „Revision“	306

6.3.1.3 Museen der Museen	308
6.3.1.4 Das Museum of Jurassic Technology	309
6.3.1.4.1 Die Sammlung der Thums	309
6.3.1.4.2 Die Sammlung Anastasius Kirchner	310
6.3.1.4.3 Das Museum of Jurassic Technology als fiktives Meta-Museum.....	311
6.3.1.5 Das Museum als Bedeutungsgenerator	313
6.3.1.5.1 Museutopia	314
6.3.1.5.2 Das Museum als Ort der Welterzeugung	317
6.3.1.5.3 Das Museum als schwieriger Ort.....	318
6.3.1.6 Das Museumslabor als Kunstwerk.....	319
6.3.2 museum in progress – Die totale Auflösung der Museumsstrukturen.....	321
6.3.2.1 Prozess-Museum ohne Ort und Original.....	322
6.3.3 Das Ende des Museums	327
6.3.4 Die Zukunft des Museums	327
7 SCHLUSSBEMERKUNG – DAS NEUE MUSEUM	329
8 LITERATURVERZEICHNIS.....	334
9 ANHANG	370

1 Vorbemerkung

1.1 Einleitung

Im Mai 2003 eröffnete in Basel eine neue Institution für Gegenwartskunst: das „Schaulager“, eine Kombination aus Kunstdepot und Ausstellungshalle. Gebaut nach den Plänen des Architektenduos Herzog & de Meuron beherbergt es auf mehreren Stockwerken die Kunstsammlung der Emanuel-Hoffmann-Stiftung. Hierbei handelt es sich um eine herausragende Kollektion von Werken zeitgenössischer Kunst, die aufgrund ihrer empfindlichen Materialität und ihren außergewöhnlichen Formaten größtenteils nur selten in öffentlichen Museen präsentiert werden können¹. Mit den umfangreichen Räumlichkeiten des Schaulagers² wurde nun ein Ort geschaffen, an dem diese schwer ausstellbaren zeitgenössischen Kunstwerke zumindest zum Teil zugänglich sind: Die Kunstwerke sind jeweils in 15 Quadratmeter großen, beleuchtbaren und klimatisierten Kojen aufbewahrt, wo sie nach Voranmeldung oder in Zeiten öffentlicher Ausstellungen besichtigt werden können.³

Das Schaulager in Basel ist in vielerlei Hinsicht eine bemerkenswerte Einrichtung. Es stellt den ehrgeizigen Versuch dar, die Idee eines Museums für aktuelle Kunst neu zu fassen, denn es nimmt ein grundlegendes Problem des Kunstmuseums für moderne und zeitgenössische Kunst in Angriff: Die Musealisierung von nicht-ausstellbarer Kunst. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts weisen Kunstwissenschaftler und Kuratoren immer häufiger darauf hin, dass die Museumsinstitutionen zunehmend mit Kunstwerken konfrontiert werden, bei denen aufgrund der Vergänglichkeit ihres Materials oder ihren enormen Ausmaßen Be-

¹ Die Gründer der Stiftung sammelten gezielt „zukunftsgerichtete Kunst“, die aus außergewöhnlichen Materialien bestand.

„Die Emanuel Hoffmann-Stiftung sammelt Werke von Künstlern, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedient.“ (http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=media_service/schaulager/text/2, Anh. 2).

² Insgesamt stehen rund 9000 m² Lagerfläche zur Verfügung, ein Drittel davon steht für die Aufbewahrung zukünftiger Ankäufe noch leer. Die Ausstellungsfläche beträgt zusätzliche 4000 m². Zum Aufbau des Schaulagers vgl. PEINE 2003.

³ Die „Erfinderin“ des Schaulagers, Maja Oeri unterstreicht, dass sie in Basel kein weiteres Museum für Gegenwartskunst, sondern ein verselbständigtes, aktiviertes Kunstdepot etablieren will, das besonders der Forschung dienen soll.

wahrung und Präsentation immer schwieriger werden. So stellte z.B. 1970 der damalige Direktor der Staatsgalerie Stuttgart Peter Beye fest:

„Für zahlreiche in jüngerer Zeit entwickelte Durchdringungs- und Mischformen von Malerei bietet das Museum in seiner bisherigen Form nur selten räumlich befriedigende Möglichkeiten der Darbietung an.“ (BEYE 1970, 18).

Die Probleme für das Museum beim Umgang mit neuen Kunstformen liegen jedoch nicht allein in ihrer räumlichen Beschränktheit oder in konservatorischen Schwierigkeiten. Es zeigt sich vielmehr insgesamt eine Tendenz der modernen Kunst, sich der Musealisierung zu entziehen. In einem Beitrag zur Diskussion des Museums für Gegenwartskunst bemerkt etwa der Kunsttheoretiker Christian Kravagna:

„Das Kunstwerk verschwindet immer mehr. Zumindest in der avantgardistischen Kunstproduktion (...) werden zunehmend weniger handgreifliche Gegenstände hervorgebracht. Aber auch dann, wenn diese hervorgebracht werden, sind sie immer weniger dazu bestimmt museale Tauglichkeit zu haben, oder auch nur als Gegenstände zu überdauern“ (NOEVER 2001a, 7).

Der Philosoph Arthur C. Danto behauptet sogar, dass das Museum im 20. Jahrhundert seine Rolle als grundlegende ästhetische Institution eingebüßt hat, da sich die Kunst vollkommen von ihm wegentwickelt.

„Man kann durchaus davon ausgehen, dass die Zeit jener Kunst, welche das Museum definiert, vorüber ist...“ (DANTO 2000, 241).

Das Baseler Schaulager macht ganz den Eindruck als könnte es mit seinem großzügigen Konzept die Bedenken der zitierten Kunstexperten zerstreuen: Hier scheint das Unmögliche zu gelingen. Die enormen räumlichen Ausmaßen und aufwendige technische Ausstattung machen es möglich, Werke auszustellen, die sich bislang einer Präsentation widersetzen.⁴ Das Schaulager hat, so scheint es, auch die widerspenstigste Kunst des 20. Jahrhunderts in den Schoß der musealen Präsentation zurückgeholt.⁵

⁴ Das Schaulager zeigt u.a. zwei Werke von Katharina Fritsch und Robert Gober, die wegen ihrer ungewöhnlichen Ausmaße und aufwändiger Installation jeden anderen Museumsraum sprengen würden.

⁵ Als Eröffnungsausstellung zeigte das Schaulager eine Retrospektive des Werkes Diter Roths, für dessen künstlerische Arbeit Flüchtigkeit und Verfall von herausragender Bedeutung sind.

Ist damit das Problem des Umgangs mit zeitgenössischer Kunst gelöst? Ist es also eine Frage des technischen bzw. architektonischen Aufwandes, ob ein Kunstmuseum der Kunst des 20. Jahrhunderts gewachsen ist oder nicht?⁶

Es besteht kein Zweifel, dass das Schaulager überzeugende Lösungen hinsichtlich Bewahrung und Vermittlung zeitgenössischer Kunst anbietet.

Allerdings geht die Institution mit ihrer Konzeption auf die grundsätzlichen Fragen, wie sie Danto, Kravagna oder Koslowski aufwerfen, nicht ein: Sie beschäftigt nämlich die Frage nach einer prinzipiellen Unvereinbarkeit von Kunst und Museum im 20. Jahrhundert. Diesem grundsätzlichen Problem kann freilich nicht technisch oder konservatorisch, also durch eine Perfektionierung der traditionellen musealen Strategien begegnet werden, sondern durch eine differenzierte theoretische Erörterung des Verhältnisses des Kunstmuseums zum Kunstwerk. Dieser Aufgabe stellt sich die folgende Untersuchung.

1.2 Thema und Begriffsklärung

In dieser Arbeit soll das Verhältnis von Kunst und Kunstmuseum im 20. Jahrhundert untersucht werden. Das Forschungsfeld ist die deutschsprachige Museumslandschaft.

Unter ‚Kunstmuseen‘ sollen diejenigen Museen verstanden werden, deren Bestand primär aus Exponaten besteht, die von Fachleuten der Kunst zugeordnet werden.⁷ Es wird sich im Laufe der Untersuchung zeigen, dass der Begriff des Kunstmuseums inhaltlich nicht eindeutig eingeschränkt werden kann. Je nach Problemkontext, besonders bei der Analyse der gegenwärtigen Situation, wird es nötig sein, über ein engeres Museumsverständnis hinauszugehen und bei der Diskussion auch andere museumsnahe Ausstellungsinstitutionen, etwa Ausstellungshallen oder Kunstvereine zu berücksichtigen. Im Text wird bisweilen das Präfix

⁶ Die Gigantomanie der jüngsten Museumsbauten wie der Tate Modern oder auch der Pinakothek der Moderne könnte man als Ausdruck dieser Überzeugung sehen.

⁷ Diese tautologische Abgrenzung mag in unserem Zusammenhang genügen. Eine genauere, theoretisch fundierte Unterscheidung von anderen, etwa technischen oder historischen Museen kann hier nicht erfolgen. Dies wäre mit einer Erörterung über die Besonderheiten von Exponaten aus dem künstlerischen Bereich gegenüber den nicht-künstlerischen, d.h. der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst verbunden, was hier nicht geleistet werden kann. (Vgl. hierzu GOODMAN 1993, ders. 1998, DANTO 1991).

„Kunst-“, weggelassen und nur von „Museum“ die Rede sein. In solchen Fällen sei mit „Museum“ immer „Kunstmuseum“ gemeint⁸.

1.3 Ziel der Arbeit

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, eine Diskussionsgrundlage für die Entwicklung von Präsentations- und Vermittlungskonzepten im Museum für Gegenwartskunst zu erarbeiten. Sie analysiert das sich verändernde Verhältnis von Kunstmuseum und Kunst im Laufe seiner Geschichte und diskutiert die Konsequenzen dieses Wandels für die moderne Museumsinstitution. Es wird also die Frage verfolgt, wie das Kunstmuseum auf die grundlegenden Veränderungen, die sein Sammlungsgegenstand im Laufe der Jahrhunderte erfährt, reagiert und was dies für den musealen Umgang mit Kunst bedeutet.

Es ist zu unterstreichen, dass die folgende Arbeit sich nicht das Ziel setzt, Alternativen zum konventionellen Museum zu erarbeiten. Sie kann und will keine verbindlichen Lösungsvorschläge formulieren.

Auch werden museumspraktische Probleme, die sich für das Museum im Zusammenhang mit neuer Kunst ergeben, etwa diejenigen der Konservierung bzw. der Archivierung, also der Bewahrung von Kunst, nicht oder nur am Rande behandelt. Ebenso wenig werden konkrete Präsentationsschwierigkeiten, die z.B. von einer bestimmten Materialität bzw. ungewöhnlichen Formaten zeitgenössischer Arbeiten herrühren, erörtert. Wenn hier von musealer Präsentation von Kunst die Rede ist, geht es um prinzipielle Fragestellungen hinsichtlich der Funktionsweise und Struktur der Institution in ihrem Verhältnis zu neuartigen künstlerischen Phänomenen.

Das Anliegen dieser Untersuchung ist es, auf die enge und hochkomplexe Bezo-genheit von Museum und Kunstbegriff hinzuweisen, von der aus erst jede Grundsatzdiskussion über Qualität von Präsentation und Bewahrung bzw. Sinn und Unsinn des Museums, ihre Kontur und Richtung erhält. Die Arbeit fragt, um mit den Worten Immanuel Kants zu sprechen, nach der Bedingung der Möglichkeit des Kunstmuseums der Gegenwart.

⁸ Die Abgrenzung von Kunstmuseum und anderen Museumsformen wird nur aufgegeben, wenn, wie etwa in der Frühzeit des Museums, eine Unterscheidung entweder nicht möglich ist oder nicht sinnvoll erscheint.

1.4 These der Arbeit

Die vorliegende Untersuchung vertritt die These, dass die Institution des Kunstmuseums durch wesentliche Veränderungen der Kunst im 20. Jahrhundert in eine grundlegende Krise gerät, die nur durch einen fundamentalen Wandel des Selbstverständnisses des Kunstmuseums überwunden werden kann.

Grundlage der Argumentation ist die Annahme, dass Museumsbegriff und Kunstbegriff einander unmittelbar bedingen. Das Kunstmuseum, sein Selbstbild, seine Funktionsmechanismen und Präsentationsstrategien sind immer direkt von einer bestimmten Auffassung von Kunst abhängig.

Entsprechend der Zweiteiligkeit der Hauptthese, ergeben sich zwei Teilthesen, mit denen sich die Untersuchung in seinen Hauptabschnitten auseinandersetzt:

Zunächst wird der Annahme nachzugehen sein, dass das gegenwärtige Kunstmuseum vor dem Hintergrund seiner historischen Entwicklung im 20. und 21. Jahrhundert in einen prinzipiellen Konflikt mit der Kunst gerät. Die Unvereinbarkeit von Museum und Kunst gründet darin, dass das traditionelle Kunstmuseum in Sammlungs- und Ausstellungspraxis auf einem engen Kunstbegriff basiert, der ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert in der Kunst aufgelöst wird. Ungeachtet dieser kunsthistorischen Entwicklungen arbeitet jedoch ein Großteil der heutigen Museen für neuere Kunst weiterhin als traditionelle Objektsammlung, ohne der Erweiterung des Kunstbegriffs Rechnung zu tragen.⁹ Aus dieser

Perspektive betrachtet, erweisen sich Kunstmuseen als widersprüchliche, als unmögliche Orte für die Kunst.

Ein möglicher Weg aus dieser fundamentalen Krise eröffnet sich dann, wenn das Kunstmuseum das bisherige Verhältnis zu seinem Sammlungsgegenstand bzw. sein Selbstverständnis grundlegend wandelt. Das Kunstmuseum für Gegenwartskunst kann seine Aufgabe als kulturelles Gedächtnis dann in adäquater Form weiterführen, wenn es einerseits sich seiner selbst und seiner Funktionsmechanismen bewusst wird, d.h. selbstreflexiv arbeitet und andererseits indem es die Kunstauffassung, die bis in die Gegenwart die Ausstellungs- und Sammlungspraxis prägt, neu bestimmt. Es muss seine traditionelle Ausrichtung auf das Kunst-

⁹ Dies gilt u. a. für das oben erwähnte Baseler Schaulager. In seinem im Internet veröffentlichten Konzept findet sich die folgende Formulierung:

„Hinter der Idee des Schaulagers steht der im Grund konservative Glaube an das Kunstwerk als materielles Objekt (...)“

(http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=media_service/schaulager/text/2, Anh. 2).

werk als statischen Gegenstand aufgeben und durch einen umfassenderen Zugang ersetzen, der einem erweiterten Kunstverständnis angemessen ist und die Kunst in einen Kontext stellt, der über ein sinnliches Wahrnehmen hinausgeht. Das Kunstmuseum kann also – so die zweite Teilthese – der Verunmöglichung durch die Kunst begegnen, indem es sich vom Ort des ästhetischen Erlebnisses zu einem Ort des existenziellen Ereignisses wandelt.¹⁰

Es liegt auf der Hand, dass die Beschäftigung mit dem Problem des „unmöglichen Museums“ eine zentrale Aufgabe des Kulturmanagements darstellt, da hier nicht nur die Zukunft des Museums, sondern auch die Zukunft des Museumsmanagements diskutiert wird. Effizientes Kulturmanagement ist bei dem Einsatz seiner Instrumente darauf angewiesen, seinen Wirkungsbereich sowie dessen Funktionen und Struktur genau zu kennen und ggf. auf Fehlfunktionen und Krisensituationen einzugehen. Wenn sich erweisen sollte, dass sich das Kunstmuseum im 20. Jahrhundert in der Tat in einer grundlegenden Krise befindet, betrifft dies demnach auch Kernaufgaben des Museumsmanagements. Im Interesse eines sinnvollen und langfristig wirksamen managerialen Handelns ist es unerlässlich, der Frage der „Unmöglichkeit des Museums“ nachzugehen. An den Ergebnissen der Untersuchung dieses Fragenkomplexes sind dann bestehende Managementkonzepte zu überprüfen und für zukünftige Strategien angemessen weiterzuentwickeln.

In diesem Sinne ist diese Arbeit als Beitrag zur Forschung im Bereich des Kulturmanagements zu verstehen, obwohl Fragestellungen, die als für das Fach typisch angesehen werden könnten, etwa nach Finanzierung, betrieblicher Führung oder Marketing nicht behandelt werden. Die Argumentation baut auf museumstheoretischen Überlegungen auf und wählt somit einen Weg, der von der Fachliteratur im Bereich des Museumsmanagements bisher noch nicht eingeschlagen wurde.

¹⁰ Der Entwicklung des Begriffe des *Ereignisses* in Abhebung vom *Erlebnis*, die ausgehend von Martin Heideggers Kunsttheorie erfolgen soll, wird hierbei eine besondere Bedeutung zukommen.

1.5 Stand der Forschung

Der interdisziplinäre Ansatz dieser Untersuchung hat zur Folge, dass sie bei ihren Ausführungen von der Forschung verschiedenster wissenschaftlicher Disziplinen ausgehen muss. Neben Abhandlungen im Bereich des Kultur- und Museumsmanagements, der Kunstwissenschaft und der Museumsgeschichte¹¹ sind besonders jene Publikationen von Interesse, die sich mit der Kernfrage nach dem modernen Kunstmuseum und seinem Verhältnis zur Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigen. Es wird, da sich die Arbeit auf die deutsche und österreichische Museumskultur beschränkt, von einigen Ausnahmen abgesehen, vor allem die deutschsprachige Fachliteratur berücksichtigt.

Die differenzierte Reflexion über das Museum und seine Aufgaben setzte in Deutschland in der Phase der großen Museumsneugründungen am Ende des 19. Jahrhunderts ein. Kuratoren wie Alfred Lichtwark begannen die Funktion und gesellschaftliche Aufgabe der Museumsinstitution als Ort der Kunstvermittlung kritisch zu hinterfragen (LICHTWARK 1887, ders. 1902, ders. 1917). Doch erst nach dem Ende des Kaiserreiches konnten sich diese Ansätze in einer ersten Reformbewegung der Museen konkretisieren. Eine der ersten umfassenderen Publikationen zur modernen Museumsdiskussion wurde 1919 vom Deutschen Museumsbund unter dem Titel „Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk“ herausgegeben (PAULI/KROETSCHAU 1919). Die bedeutendsten Kuratoren und Museumsexperten der damaligen Zeit stellten hier ihre Auffassungen zur Zukunft des Museums in Deutschland nach dem ersten Weltkrieg vor und gaben zusammen mit Wilhelm Valentiners Schrift, „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“ (VALENTINER 1919) den Anstoß zu einer intensiven Debatte um die Reform des deutschen Museumswesens (vgl. z.B. KNAPP 1920), die erst in den 30er Jahren mit der innovationsfeindlichen Kulturpolitik der Nationalsozialisten beendet wurde. Diese frühe Phase der Identitätsfindung des Museums des 20. Jahrhunderts ist in hervorragender Weise von Alexis Joachimides jüngst erschie-

¹¹ Die vorliegende Arbeit hat sowohl einen umfassenden museumsgeschichtlichen als auch einen kunsthistorischen Teil. Diese stellen jedoch nicht das Kernfeld der Untersuchung dar sondern dienen zur Hinführung auf die zentrale Problematik. Entsprechend bietet es sich nicht an, hier die gesamte erarbeitete Forschungslage genauer darzustellen. Hingewiesen sei lediglich auf einige Werke, die zum Standard der Museumsliteratur zu zählen sind: HUDSON 1975, DENEKE/KAHSNITZ 1977, GRASSKAMP 1981, IMPEY/MACGREGOR 1985, POMIAN 1998.

nener Publikation „Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940“ aufgearbeitet (JOACHIMIDES 2001).¹² Monika Flacke-Knoch untersucht in ihrer Dissertation speziell die für die Entwicklung des modernen Museums besonders wichtige Zeit der Weimarer Republik, wobei sie ihr Hauptaugenmerk auf die Arbeit Alexander Dorners im Kunstmuseum Hannover lenkt (FLACKE-KNOCH 1985). Der Frage nach dem damaligen Verhältnis der Museumsinstitution zur Gegenwartskunst, besonders zum Expressionismus, wird in Kurt Winklers Abhandlung „Museum und Avantgarde“ nachgegangen. Winkler beschäftigt sich mit der von Ludwig Justi herausgegebene Zeitschrift „Museum der Gegenwart“, dem seinerzeit wichtigsten deutschen Organ für Gegenwartskunst und Museumskultur (WINKLER 2002). Die Diskussion um das Museum der Zukunft wurde, nachdem sie in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend verstummt war, in den ausgehenden 60er Jahren vor dem Hintergrund eines neuen Kulturverständnisses wieder aufgenommen. In Anknüpfung an die oben erwähnte programmatische Schrift des Deutschen Museumsbundes von 1919 veröffentlichte Gerhardt Bott 1970 einen Aufsatzband, in dem Künstler, Kuratoren und Kunsthistoriker Überlegungen zur Zukunft des Museums anstellen (BOTT 1970). Die damals höchst kontrovers geführte Diskussion über die gesellschaftliche Rolle des Museums und seinem Verhältnis zur Gegenwartskunst untersucht Reinhold Mißelbeck in seiner Dissertation „Das Museum als Traditionsproduzent“ (MISSELBECK 1980). Mißelbeck analysiert hier jedoch weniger das für unseren Kontext relevante Verhältnis des Kunstmuseums zur Kunst, als die Rolle des Museums als geschmacksbildende Instanz (ebd., 7).

Wirft man einen Blick auf die neuere Literatur zum Kunstmuseum an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert zeigt es sich, dass die Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen bzw. den Methoden der Museumsarbeit eindeutig in den Vordergrund gerückt ist: Es sind hierbei über die Jahre hinweg wandelnde Themenschwerpunkte auszumachen, die hier nur schlagwortartig zusammengefasst

¹² Mit dieser Publikation knüpft Joachimides an eine ebenfalls ausgezeichnete, zusammen mit anderen Autoren ausgearbeitete Untersuchung an, in der die Entwicklung des modernen Museums anhand der Berliner Museumskultur bis 1990 verfolgt wird. (JOACHIMIDES/KUHRAU/VAHRSON/BERAU 1995).

werden sollen: „Museum und Neue Medien“, „Museumsarchitektur“ und besonders „Museum und Kommerz“ bzw. „Eventisierung des Museums“.¹³

Die Museumsdiskussion wird, sogar in kunstwissenschaftlichen Publikationen von Fragen des Kulturmanagements bzw. organisatorischer oder ökonomischer Problemfelder dominiert. Der Band „Museum 2000“, der an die von Gerhardt Bott weitergeführte Tradition einer Experten-Textsammlung zum Museum, anknüpft, versammelt bis auf wenige Ausnahmen Aufsätze, die sich direkt oder indirekt mit Museumsmanagement bzw. der Ökonomisierung des Museums beschäftigen (SCHNEEDE 2000). Auch Publikationen, in denen Künstler Fragen des Museums erörtern, so etwa der von Christian Kravagna herausgegebene Band „Museum als Arena“ (KRAVAGNA 2001) oder auch Peter Noevers „Das diskursive Museum“ (NOEVER 2001a) zeigen mitunter eine deutliche Ausrichtung auf dieses Thema.

Diese „Ökonomisierung der Museumsdiskussion“ wird seit den ausgehenden 80er Jahren von einem enormen Boom an Museumsmanagement-Literatur begleitet. Neben einer Reihe von praxisorientierten Handbüchern und speziellen Leitfäden mit z. T. weniger ausgeprägtem wissenschaftlichem Anspruch (WIESE/WIESE 1994, COMPANIA MEDIA 2000, SCHEURER 2001) finden sich auch systematische Versuche, Grundlinien eines allgemeinen Museumsmanagements zu entwerfen (GUTBROD 1994). 1999 gab der Deutsche Museumsbund eine Zusammenstellung von Materialien zum Museumsmanagement heraus, das unter Mitwirkung verschiedener renommierter Fachleute erarbeitet wurde und die verschiedenen Bereiche des Museumsmanagements von Öffentlichkeitsarbeit über Finanzierungsfragen und Besucherforschung bis zum Marketing zusammenstellt (DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1999)¹⁴. Auch in Fachbüchern zur Allgemeinen Museologie werden Management-Themen abgehandelt (WAIDACHER 1993, vgl. ebd., 563ff). Bei den Publikationen zum Museumsmanagement mit speziell betriebswirtschaftlicher Ausrichtung dominiert seit den 90er Jahren das Thema Museumsmarketing, wobei nach Jahren der Konzentration auf die US-amerikanische Museumskultur (SCHUCK-WERSIG/WERSIG 1999) zunehmend

¹³ Die Literatur zu den jeweiligen Themen ist äußerst umfangreich. Hier seien exemplarisch nur einige wenige Veröffentlichungen angeführt: Museum und Neue Medien: FEHR/KRÜMMEL/MÜLLER 1995, SCHWARZ/SHAW 1996, KRÄMER/JOHN 1998, HÜNNIKES 2002; Museum und Architektur: NEWHOUSE 1998, LAMPUGNANI SACHS 1999, MACK 1999, KUNSTMUSEUM BREGENZ 2000.

¹⁴ Diese Publikation versteht sich als Lehrbuch für eine berufsbegleitende Weiterbildung von Kuratoren bzw. wissenschaftlichen Mitarbeitern an Museen.

Publikationen speziell für die deutschen Verhältnisse erscheinen (HEINZE 2002, KOCH 2002)¹⁵. Daneben hat sich seit den 80er Jahren in Deutschland ebenfalls in Orientierung an die USA die empirische Besucherforschung erfolgreich etablieren können. Zentrum dieser Form der Museumsforschung ist das Interfakultative Institut für Angewandte Kunstwissenschaft der Universität Karlsruhe, das seine Ergebnisse regelmäßig in den „Karlsruher Schriften zur Besucherforschung“ publiziert (KLEIN 1991ff).¹⁶

Es wird deutlich, dass an Publikationen zum Museumsmanagement kaum ein Mangel besteht. Es drängt sich bei einem Überblick über die Fachliteratur allerdings der Verdacht auf, dass über die intensive Diskussion der Rahmenbedingungen der Museumsarbeit und die Erarbeitung von Praxisleitfäden bestimmte grundlegende Themen, die die Basis jeder Auseinandersetzung mit der Institution Museum bilden sollten, aus dem Blick geraten sind. Es sind Fragen nach der Position und Funktion des Museums in der Gegenwart und nach dem adäquaten Umgang mit seinem Sammlungsgegenstand.

Zwar wird seit den 70er Jahren die zentrale Problematik des Verhältnisses von Kunst und Kunstmuseum in der Museumsliteratur und auf Symposien immer wieder angesprochen, ohne jedoch einer genaueren Darstellung und Analyse unterzogen zu werden.¹⁷ Die vorliegende Arbeit versucht die durch diese einseitige Ausrichtung der Museumsdiskussion entstandene Lücke zumindest zum Teil zu schließen. Bewusst knüpft sie nicht an die oben genannten klassischen Fragenkomplexe des Kulturmanagements, die in Publikationen und Symposien bereits zur Genüge diskutiert wurden, an, sondern konzentriert sich auf die Auseinandersetzung mit der Grundkonstellation Kunst – Museum.

¹⁵ Neben der Standardliteratur zum Kulturmarketing, in der auch museumsspezifische Fragestellungen erörtert werden (KLEIN 2001) ist als wichtige Publikation im Bereich Museumsmarketing vor allem KOTLER/KOTLER 1998 zu nennen, das, obwohl es von den US-amerikanischen Verhältnissen ausgeht, Marketingstrategien vorstellt, die auch für die europäische Museumskultur Verbindlichkeit beanspruchen dürfen. Die Möglichkeiten des Internets als Marketinginstrument für Museen untersucht QUBECK 1999. Eine Untersuchung zum Zusammenhang von Kulturmarketing und Lebensstil im Museums- und Ausstellungswesen liegt mit TERLUTTER 2001 vor.

¹⁶ Vgl. hierzu u. a. KLEIN 1990, KLEIN/WÜSTHOFF-SCHÄFER 1990, NOSCHKA-ROOS 1994, NOSCHKA-ROOS 1996. Besonders lesenswert zum Thema Besucherorientierung ist VERGO 2000.

¹⁷ Vgl. hierzu NOEVER 2001a, 7, LOERS 1994, 7f, KOSLOWSKI 1988, 138f, BEYE 1971, 18.

1.6 Einordnung

Die vorliegende Arbeit ist als Beitrag zur Theorie des Kulturmanagements zu verstehen. Sie gründet in der Überzeugung, dass Kulturmanagementliteratur neben einer managerial-praktischen Ausrichtung auch die Forschung im Bereich einer theoretischen Grundlagenforschung umfassen sollte.

Das Ziel des Kulturmanagements ist es, wie Heinrichs in seiner Einführung ins Kulturmanagement schreibt, Kultur zu ermöglichen (vgl. HEINRICHS 1993, 5). Dieses Ziel wird erreicht, indem die Rahmenbedingungen der Kultur so gestaltet werden, dass sie sich darin bestmöglich entfalten kann. Bei der Gestaltung und Optimierung dieses Rahmens können Methoden und Techniken des allgemeinen Managements hilfreich sein. Der Kulturmanager macht sich bei einem Kulturprojekt konkrete Gedanken über die Finanzierung, über rechtliche Aspekte, strategische Ziele und deren operative Umsetzung, er betreibt also Management im funktionalen Sinne. Heinrichs weist jedoch darauf hin, dass es nicht ratsam sei, die Managementlehre „unbesehen“ auf den Kulturbetrieb zu übertragen.

„Kunst und Kultur sind sensible Bereiche; sie haben Anspruch darauf, dass wir auch die Art des Ermöglichens und des Vermittelns von Kultur mit der notwendigen Sensibilität betreiben“ (ebd., 7).

An diesem wichtigen Punkt positioniert sich die vorliegende Arbeit. Sie analysiert den Kulturbetrieb und dessen Problembereiche – hier auf dem Gebiet des Museums – und erarbeitet so ein detailliertes Wissen um den Zuständigkeitsbereich des Kulturmanagements bzw. einen Teilbereich, hier das Kunstmuseum, mit dem Ziel, die Grundlage für ein zielgerichtetes manageriales Handeln zu schaffen. Auf diese Weise tritt im Kulturmanagement an die Seite eines praxisbetonten Zugangs, also einer Abwägung des Einsatzes bestimmter Managementinstrumente, eine theoretische Reflektion des Kulturbetriebes und seiner Funktionsmechanismen. Die hieraus gewonnenen Einsichten in rezeptionstheoretische und institutionstheoretische Zusammenhänge klären die „inneren Strukturen“ des kulturmanagerialen Arbeitsfeldes und bilden so die Voraussetzung für verantwortungsvolles und vor allem qualitätsorientiertes Handeln.

Kulturmanagement agiert grundsätzlich im Spannungsfeld von Qualität und Quantität. Kultur ermöglichen, heißt Kunst und Rezipienten zusammenzubringen,

wobei eines der Ziele darin bestehen kann, eine möglichst große Menge Menschen mit der Kunst in Kontakt kommen zu lassen.

Dieses quantitative Ziel muss jedoch immer von einem qualitativen Ziel begleitet werden. Der eigentliche Kern der kulturmanagerialen Arbeit ist die Qualität der Zusammenkunft von Kunst und Mensch, d.h. die Intensität und Tiefe der kulturellen Begegnung. Kulturmanagement, das sich wie in unserem Falle auf kulturmanageriale Grundlagenforschung beruft und die Analyse und Gestaltung der Binnenstruktur des kulturellen Lebens zum Gegenstand hat, versteht sich als Management der Qualität.¹⁸

Diese Qualitätsorientierung im Museum mahnt bereits 1971 Brian O'Doherty an:

„...the public is depriving itself of the quality for experience in museums visiting by its own numbers. The context of hurried crowds deprives the individual of the opportunity to relate to pictures in a meditative and leisurely fashion. (...) A growing body of opinion feels that emphasis might be placed on the quality of the experience rather than on numbers.“ (O'DOHERTY 1972, 4).

In diesem Sinne, d.h. als kulturmanageriale Grundlagenforschung mit dem Ziel der Optimierung der Begegnung von Kunst und Rezipient, ordnet sich die folgende Arbeit mit ihren kunst- und institutionstheoretischen Schwerpunkten in den Kontext der Kulturmanagementliteratur ein.

Die Arbeit untersucht das Verhältnis von Kunstmuseum und neuer Kunst. Ihr Ausgangspunkt ist die Theorie, d.h. es werden aufbauend auf prinzipielle, also kunst- und institutionstheoretische Überlegungen Museumsmodelle und Präsentationsmodi vorgestellt, analysiert und diskutiert. Die Argumentation wird nicht, dies sei unterstrichen, aus einem konkreten museumspraktischen Kontext heraus entwickelt. Folglich ist das Ziel der Arbeit nicht, ausstellungspraktische Direktiven zu erarbeiten oder Idealmodelle zu entwerfen. Die Lösung derartiger muse-

¹⁸ Dem Autor ist bewusst, dass es spätestens seit den 80er Jahren den feststehenden Begriff des Qualitätsmanagements bzw. Total Quality Management (TQM) in der Managementlehre gibt. Obwohl hier keinesfalls der Versuch unternommen werden soll, TQM in Kulturmanagement einzuführen, ist doch nicht von der Hand zu weisen, dass die internationale Norm DIN EN ISO 8402 auch für Kulturbetriebe ein interessanter Ansatz sein könnte:

„...auf der Mitwirkung aller ihrer Mitglieder basierende Managementmethode einer Organisation, die Qualität in den Mittelpunkt stellt und durch Zufriedenstellung der Kunden auf langfristigen Geschäftserfolg sowie auf den Nutzen für die Mitglieder der Organisation und für die Gesellschaft zielt“ (nach ZINK 1998, 38).

Die Möglichkeiten eines Qualitätsmanagements im Museum werden in BRÜGGERHOFF/TSCHÄPE 2001 diskutiert.

umspraktischer Probleme sei erfahrenen Kuratoren und Ausstellungsmachern vorbehalten. Diese Untersuchung versteht sich als ein Beitrag zur theoretischen Diskussion des Kunstmuseums der Gegenwart, indem sie grundlegende Strukturen beschreibt und analysiert und hierfür z. T. neue Begrifflichkeiten entwickelt. In ihrer Eigenschaft als kulturmanageriale Grundlagenforschung hofft die vorliegende Arbeit, die gegenwärtige Diskussion um das Museum um eine Ebene zu erweitern, auf der das grundsätzliche Verhältnis von Kunst und Museum thematisiert wird.

1.7 Methodik

Der Fachbereich des Kulturmanagements weist eine sehr große inhaltliche Bandbreite auf, mit der Folge, dass seine Forschungsgegenstände und entsprechend seine wissenschaftliche Methodik stark variieren können.

Die bisherigen Ausführungen über die Ausrichtung der Arbeit dürften deutlich gemacht haben, dass sie interdisziplinär angelegt ist, d.h., dass es sich – neudeutsch gesprochen – um ein Cross-over-Projekt handelt. Sie versteht sich als Untersuchung im Bereich des Kulturmanagements, wählt jedoch den Weg über kunstgeschichtliche bzw. kunsttheoretische sowie museologische Fragestellungen. Folglich könnte man sie zwischen den Sozial- und den Geisteswissenschaften ansiedeln.

Die Untersuchung geht hermeneutisch vor und setzt sich folglich mit ihrem deduktiven Ansatz vom Gros der Forschungen im Bereich des Kulturmanagements ab. Sie besteht aus zwei großen Hauptabschnitten, deren methodische Ansätze voneinander getrennt zu betrachten sind. Im ersten Abschnitt wird die Entwicklung des traditionellen Kunstmuseums und seines Kunstbegriffes verfolgt und anschließend der Wandlung von Kunst und Kunstbegriff im 20. Jahrhundert gegenübergestellt. Man kann bei dieser ersten Abteilung der Arbeit von einem hermeneutischen Vorgehen sprechen. Sie dient der Klärung und Erarbeitung von Begrifflichkeiten und der Darlegung historischer und philosophischer Zusammenhänge, wobei Publikationen aus unterschiedlichen Fachbereichen, von Museologie über Soziologie und Kunstgeschichte bis hin zu Philosophie, auf die hier dargelegte Problematik hin befragt und ausgewertet werden. Bei den museums-

und kunstgeschichtlichen Passagen, in denen ein allgemeiner Überblick über das Problemfeld gegeben werden soll, wird auf die bestehenden Forschungsergebnisse bzw. die Sekundärliteratur auf diesen Gebieten aufgebaut. In den Kapiteln hingegen, in denen der kunstphilosophische Kern der Untersuchung entwickelt wird, soll weitgehend auf Originaltexte der zu Rate gezogenen Denker zurückgegriffen werden.

Es wird deutlich, dass diese Untersuchung einen geisteswissenschaftlichen Schwerpunkt aufweist und sich damit methodisch anders auszurichten hat, als diejenige Forschungsprojekte im Kulturmanagement, die dem Bereich der Sozial- bzw. Wirtschaftswissenschaften zuzuordnen sind und sich entsprechend der Instrumente der empirischen Sozialforschung bedienen. Die Überprüfung bestimmter Hypothesen erfolgt bei derartiger Forschung auf induktivem Wege, d.h. im Schluss vom Besonderen auf das Allgemeine. Es werden beispielsweise zu einem bestimmten Themenkomplex speziell ausgearbeitete Befragungen bei relevanten Zielgruppen (z.B. Museumsbesucher oder Museumspersonal) mittels standardisierter Fragebögen durchgeführt und nach einem klar definierten Schlüssel ausgewertet. Mittels der solchermaßen gewonnenen Ergebnisse werden die eingangs formulierten Hypothesen entsprechend verifiziert oder falsifiziert.¹⁹

Die quantitative empirische Besucherforschung im Museum hat in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten eine Reihe wichtiger Erkenntnisse über das Verhalten und die Bedürfnisse des Museumsbesuchers ermittelt, die besonders für die Präsentationspraxis und das Museumsmarketing von Bedeutung sind.²⁰ Da sich die vorliegende Arbeit jedoch im Kern mit theoretischen Grundsatzfragen auseinandersetzt, legen sich empirische Erhebungen mit ihrer meist konkreten Ausrichtung auf die operative Praxis hier kaum nahe.²¹ Folglich wurden für diese Untersuchung keine quantitativen Erhebungen durchgeführt und es wird nur an wenigen

¹⁹ Zur Methodik der empirischen Sozialforschung vgl. DIEKMANN 1995, KROMREY 1998, WIENOLD 2000.

²⁰ Vgl. hierzu die obigen Ausführungen zur diesbezüglichen Fachliteratur.

²¹ Es ist bisher noch nicht gelungen, das eigentliche Kunsterleben, das im Grunde das Zentrum jeder kulturmanagerialen Forschung darstellt, empirisch zu erfassen. Untersuchungen, wie sie Anneliese Almasan in Aufsätzen „Die goldene Sau von Kandern“ (ALMASAN 1992) darlegt, liefern sehr interessante Erkenntnisse zum Verhältnis des Besuchers zu einem bestimmten Kunstgegenstand. Es muss jedoch bezweifelt werden, dass die gewonnenen Erkenntnisse verallgemeinert werden können.

Stellen auf die Ergebnisse der empirischen Besucherforschung Bezug genommen.²²

Neben der quantitativen empirischen Forschung lassen sich Informationen auch qualitativ, d.h. in Form von Expertengesprächen bzw. Interviews ermitteln, die sich an mehr oder weniger strikt vorgegebenen Leitfäden orientieren. Auch diese Form der qualitativen Empirie spielt für diese Arbeit keine entscheidende Rolle. Zwar wurden während der gesamten Untersuchung eine Vielzahl von Gesprächen mit verschiedenen Kuratoren und Kunstexperten entweder persönlich vor Ort, d.h. in den jeweiligen Museen bzw. auf Fachsymposien oder per E-Mail geführt. Diese Gespräche wurden allerdings frei geführt und richteten sich nach keinem standardisierten Fragenkatalog, so dass sie sich für eine systematische Auswertung im Sinne einer qualitativen Erhebung nicht eignen. Es wird sich zeigen, dass, obwohl die Ergebnisse dieser Gespräche für die Abhandlung z. T. von entscheidender Bedeutung sind, im Laufe unserer Argumentation nur verhältnismäßig selten direkt auf sie Bezug genommen wird. Dies hat seinen Grund darin, dass die Experten – wie sich im Laufe späterer Literaturrecherchen ergab – ihre Kernaussagen z. T. mehrfach in Aufsätzen und Symposiumsbeiträgen publiziert hatten. Vor dem Hintergrund einer optimalen Nachprüfbarkeit wurde daher, wo eindeutige inhaltliche Übereinstimmungen vorlagen, auf die allgemein zugänglichen Aufsätze der Fachleute rekurriert.

Damit kann auch die Herangehensweise des zweiten Teils der Arbeit als hermeneutisch bezeichnet werden. Es wird also die vorangestellte These anhand von Einzelmeinungen, die sich in den Schriften und Äußerungen relevanter Fachleute finden, überprüft, indem diese nach ihrem jeweiligen themenrelevanten Sinngehalt befragt werden.²³ Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass für die Arbeit in ihren beiden Hauptteilen ein deduktiv-hermeneutischer Ansatz gewählt wurde. Diese Methodik rechtfertigt sich vor dem Hintergrund der spezifisch kunsttheoretischen Ausrichtung ihrer Argumentation und der oben erwähnten Besonderheit der gegebenen Quellenlage.

²² Die Karlsruher Untersuchungen beziehen sich außerdem in den seltensten Fällen auf Kunstmuseen. Meist sind historische oder naturwissenschaftliche Museen der Forschungsgegenstand. Die Erkenntnisse, die hier gewonnen werden, sind auf Museen für moderne Kunst, wie sie in unserem Zusammenhang von Relevanz sind, nur bedingt übertragbar.

²³ Damit erweist sich diese Untersuchung im Sinne Wilhelm Windelbands dem Gebiet der Geisteswissenschaften zugehörig:

„Die Geisteswissenschaften mit ihrer Methode des Verstehens haben das Individuelle, Einmalige und Unwiederholbare in eben dieser Einmaligkeit, Individualität und Unwiederholbarkeit zu erfassen...“ (zitiert nach POSER 2001, 210).

Neben der in Printform publizierten Fachliteratur (Fachbücher, Artikel, Aufsätze) wird z. T. auf Online-Material zurückgegriffen, das sich ausgedruckt im Anhang im Anschluss an das Literaturverzeichnis wieder findet.

Die Literaturnachweise im Text erfolgen in Form des Kurztitels (Name und Erscheinungsjahr), dem die Seitenzahl der nachgewiesenen Passage folgt. Die Jahreszahl des Kurztitels gibt die benutzte Ausgabe an; falls von Relevanz, ist das Datum der Erstausgabe in Klammern beigefügt. Ausstellungskataloge werden nach dem Herausgeber, Aufsätze unter dem Namen des Autors zitiert. Zitate aus Gesprächen, Interviews bzw. mündlichen Vorträgen bei Symposien sind durch römische Ziffern kenntlich, die den Monat bezeichnen, in dem das Gespräch bzw. der Vortrag stattgefunden hat (Fehr IV 2002 heißt z.B., dass es sich bei der angegebenen Passage um eine Äußerung von Michael Fehr bei einem Gespräch im April 2002 handelt).

Bei philosophischen Standardwerken wie etwa bei Kant oder Heidegger, werden im wissenschaftlichen Diskurs üblichen Siglen verwendet, die im Literaturverzeichnis jeweils unter dem Namen des Autors erläutert werden. Neben Printmedien wird im Laufe des Textes auf eine Schallplatte verwiesen (BEUYS 1982). Diese ist in die Literaturliste eingefügt. Wenn die zitierten Publikationen nicht mit Seitenzahlen versehen sind (z.B. MUSEUM KUNST PALAST 2001), erfolgt die Seitenangabe nach eigener Zählung und wird kursiv geschrieben, wobei die Zählung mit dem Frontispiz als Seite 1 beginnt. Der Anhang, der dem Literaturverzeichnis am Ende der Arbeit folgt, weist keine Seitenzahlen auf, sondern ist aufsteigend von „Anh. 1“ durchnummeriert.

1.8 Aufbau

Wie bereits erwähnt gliedert sich die Arbeit in zwei Hauptabschnitte. Zunächst soll die These von der „Verunmöglichung des Museums durch die Kunst“ überprüft werden. Hierzu ist in Form eines museumshistorischen Abschnitts die Entwicklung des traditionellen Kunstmuseums, d.h. des Museums bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, zu verfolgen, wobei der hier relevante Kunstbegriff anhand zweier Wesensmerkmale besonders herauszuarbeiten sein wird. Es sind dies das Prinzip der *Distanz von Kunst und Leben* und das Prinzip der *Objektivierung* der Kunst. (Kapitel 2) In einem eigenständigen philosophiegeschichtlichen Abschnitt wird der geistesgeschichtliche Hintergrund dieser museumstheoretischen Prinzipien genauer untersucht. (Kapitel 3) Der daran anschließende Abschnitt des ersten Teils dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung der Kunst und der Veränderung des Kunstbegriffes im Laufe des 20. Jahrhunderts (Kapitel 4). Es wird sich zeigen, dass der Kunstbegriff, der dem Museum zugrunde liegt und derjenige, der sich mit der modernen Kunst entwickelt, sich in entscheidenden Bereichen immer weiter von einander entfernen, was nachhaltige Konsequenzen für das Verhältnis von Kunst und Museum und damit für die Museumsinstitution insgesamt hat.

Nachdem nun in diesem ersten Teil sowohl historisch als auch theoretisch das Problemfeld der Untersuchung abgesteckt wurde, soll im zweiten Hauptteil der Ausführungen die Aufmerksamkeit auf die Museumskultur im 20. Jahrhundert gerichtet werden. Gibt es für das Museum einen Weg aus seiner „Unmöglichkeit“? Mit welchen Museumsmodellen bzw. Präsentations- und Dokumentationskonzepten reagiert die Museumskultur auf den sich wandelnden Kunstbegriff? Es werden einige Beispiele von Museumskonzeptionen aus der Museumsgeschichte des 20. Jahrhunderts herausgegriffen, die den Versuch unternehmen, die Idee des Museums mit einem neuen Kunstverständnis zu vereinbaren. (Kapitel 5) Ausgangspunkt wird hierbei die Arbeit des Museumsdirektors und Kunsttheoretikers Alexander Dorners sein, der sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts konsequent vom traditionellen Museum entfernt und gänzlich neuartige Museumsideen entwickelt hat. (Kapitel 5.3) Besondere Aufmerksamkeit kommt in dieser Untersuchung künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Museumsthema zu, die ex-

emplarisch anhand der Arbeit von Marcel Broodthaers und Joseph Beuys darzustellen sein werden. (Kapitel 5.5)

Obwohl diese Künstler nicht als Kuratoren im herkömmlichen Sinne arbeiten, ist ihre Bearbeitung des Museumsthemas von entscheidender Bedeutung für die Museumskultur der Gegenwart. An ihre Modelle anknüpfend entwickelt z.B. Michael Fehr sein Museumsmodell, anhand dessen im letzten Kapitel der Arbeit die Entwicklung zur Selbstreflexivität des Museums als mögliche Reaktion auf die gewandelten Anforderungen der Kunst verdeutlicht werden soll. (Kapitel 6). Den Abschluss dieses Abschnittes bildet das Wiener Museumsprojekt *museum in progress*, bei dem sichtbar wird, wie deutlich sich eine Museumsinstitution wandelt, wenn sie dem Kunstbegriff des 20. Jahrhunderts konsequent Rechnung trägt. An dieser Stelle wird sich erweisen, dass sich die Kunst und das Museum am Beginn des 21. Jahrhunderts zwar in der Tat enorm weit von einander entfernt haben, aber dass es dennoch – wenn auch unkonventionelle – Wege gibt, ihr gemeinsames Projekt „Kunstmuseum“ weiterzuführen.

2 Das Kunstmuseum – Distanz und Objektivierung

„Alle Museen, nur nicht die Kunstmuseen, sind Friedhöfe der Dinge: Was dort gesammelt wird, ist seiner Lebensfunktion beraubt, also tot. Das Leben des Kunstwerkes beginnt dagegen erst im Museum: Es ist von Anfang an ein Leben nach dem Tode. (...) [Es wird] die Erinnerung an das frühere, vormuseale Leben der Kunstwerke durch ihre Aufnahme ins Kunstmuseum ausgelöscht“ (GROYS 1997, 9).

Boris Groys variiert in dieser Äußerung einen Topos der Museumskritik, der das Museum seit seinen Anfängen verfolgt: Von jeher wird das Museum als ein Ort charakterisiert, der eine eigene Welt der Kunst kreiert und auf diese Weise eine Grenze zum alltäglichen Leben zieht.

Im ersten Teil unserer Untersuchung zum Kunstmuseum wollen wir diesen Topos der Distanz von Kunst und Leben im Museum aufnehmen und seine Variationen durch die Museumsgeschichte hindurch verfolgen.²⁴ Dieses Leitmotiv bietet sich deswegen an, weil es als Ausdruck eines traditionellen Kunstbegriffs mehr oder weniger offensichtlich die gesamte Kulturgeschichte bis in die Gegenwart prägt und als Grundlage der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts von herausragender Wichtigkeit ist.

Die Kategorie der Distanz von Kunst und Leben ist hier philosophisch zu verstehen. Sie bezeichnet also nicht einen räumlichen Abstand, der zwischen Kunstwerk und Betrachter besteht, sondern einen ontologischen Abstand zwischen der Kunstwelt und der Lebenswelt. Eine Distanz besteht im philosophischen Sinne dann, wenn Kunst und Leben auf unterschiedlichen „Wirklichkeitsebenen“ angesiedelt werden. Entsprechend ist auch der für diese Arbeit wichtige Begriff des „Gegenüber von Kunst und Betrachter“, nicht als ein räumliches Gegenüber zu verstehen, sondern als eine Positionierung auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen. Diese kunsttheoretischen Zusammenhänge sind für unsere Untersuchung von entscheidender Wichtigkeit und werden weiter unten in einem eigenen Kapitel noch ausführlich zu erörtern sein.

²⁴ Der museumsgeschichtliche Teil dieser Arbeit wird sich weitgehend auf diesen Teilaspekt beschränken. Zur Museumsgeschichte allgemein vgl. IMPEY/MACGREGOR 1985, GRASSKAMP 1981, SCHREINER/WECKS 1988; Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums vgl. MISSELBECK 1980, 4-44, STEINWÄRDER 1992, JOACHIMIDES 2001, SHEEHAN 2002.

Dieser Abschnitt wird sich zu Beginn der Geschichte des Museums widmen, wobei anhand einiger Beispiele überprüft werden soll, wie sich das Verhältnis von Kunst und Leben im Museum vor dem Hintergrund sich wandelnder gesellschaftlicher Rahmenbedingungen in jeweils unterschiedlicher Weise ausdifferenziert und institutionalisiert.

2.1 Museum und Kult - Die gesellschaftliche Distanz

Im Folgenden werden wir in großzügigen Schritten den historischen Werdegang des Museums vom noch religiös geprägten griechischen Museion über die ersten kultischen Sammlungen zum eigentlichen Ursprung der profanen Kunstsammlung in der antiken Beutekunst und der daraus erwachsenden feudalen Kunst- und Raritätenkammer verfolgen. Davon ausgehend sollen die Entwicklungen des „aufgeklärten“ Museums ab dem 18. bis zum wissenschaftlichen Museum ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert nachgezeichnet werden. Besondere Aufmerksamkeit soll hierbei der Aufklärung zukommen, d.h. jener Zeit, in der die Museen nach und nach einer allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich wurden. Im Fokus unserer Aufmerksamkeit wird das Verhältnis von Kunstwelt und alltäglicher Lebenswelt stehen. Unsere Untersuchungen sollen ein Licht auf die prinzipiellen Eigenschaften des traditionellen Kunstmuseums werfen, vor deren Hintergrund sich brisante Fragen im Zusammenhang mit der Musealisierung neuer Kunstformen ergeben. Von besonderer Bedeutung wird hier die Rolle des Kunstverständnisses sein, auf das die jeweilige Museumsinstitution aufbaut. Zur Annäherung an diese Frage sollen in einem gesonderten Abschnitt einige Überlegungen zur Entwicklung des bürgerlichen Kunstbegriffs angestellt werden.

1902 veröffentlichte Alfred Lichtwark unter dem Titel „Drei Programme“ seine ersten Versuche einer systematischen Kunstvermittlung für Museen (LICHTWARK 1902). Die methodische Vermittlung von Kunst und „gewöhnlichem“ Publikum war, wie er einleitend schreibt, seinerzeit etwas völlig Neues (ebd., 9). Bis dahin war unumstößlich klar gewesen, dass Kunst und Kunstbetrachter grundsätzlich verschiedenen Welten angehörten und dass nur Privilegierte

in den Genuss der Kunst kommen können, sei es, weil sie von hoher Geburt oder von außergewöhnlichem Wissen waren.

Die Kunstsammlung ist seit ihren frühesten Anfängen ein besonderer, d.h. dem gewöhnlichen Leben enthobener Ort: Sie beherbergt außergewöhnliche, nicht-alltägliche Gegenstände, die konsequenterweise auch nur bestimmten Menschen zugänglich sind.

2.1.1 Der besondere Ort des Kultgegenstandes

Folgt man dem polnischen Museumswissenschaftler Krzysztof Pomian zu den Ursprüngen der Museumsinstitution, gelangt man in Bereiche der Menschheitsentwicklung, die weit vor jeglicher Form einer modernen Zivilisation liegen (POMIAN 1998). Für Pomian liegt der Ursprung des Museums im Grabkult. Ausgehend von Begräbnisritualen entwickelt der Mensch das Bedürfnis, Dinge zu sammeln.

Zu dem besonderen Ort des Grabes, also dorthin, wo sich die irdische und die überirdische Welt trafen, wurde Bedeutsames und Wertvolles verbracht, damit es dem Toten mitgegeben werden konnte. Die Grabbeigaben ermöglichten so einen Kontakt der sichtbaren mit der unsichtbaren Welt (ebd., 38).

Als Grabbeigaben oder Tempelschatz waren Kunstgegenstände Kultgegenstände, die im Ritus eine bestimmte Aufgabe erfüllten, einem Ritus, mit dem die sinnlich wahrnehmbare Welt des Alltags mit einer übersinnlichen, metaphysischen in Verbindung trat.

„...seit prähistorischen Zeiten haben die Menschen sowohl den Wunsch, das Unsichtbare sichtbar zu machen, als auch den, als sichtbare Wesen einen Kontakt mit dem Unsichtbaren als solchem herzustellen“ (ebd., 107).

Für Pomian liegt in dieser Vermittlungsfunktion zwischen sichtbarer und unsichtbarer Welt bis heute das Wesen der Sammlung:

„Alle von uns untersuchten Sammlungen erfüllen ein und dieselbe Funktion: sie sorgen dafür, dass die Gegenstände, aus denen sie bestehen, die Rolle von Vermittlern zwischen den Betrachtern, welchen auch immer, und den Bewohnern einer Welt spielen, außerhalb der diese Betrachter stehen (wenn die Betrachter unsichtbar sind, handelt es sich bei der Welt um die sichtbare, und umgekehrt)“ (ebd., 44).

Auch wenn damals Grabbeigaben nicht den Kunstcharakter heutiger Kunstwerke besaßen, könnte man sagen, dass in dieser Form des Dingkultes nicht nur der Ursprung der Kunstsammlung, sondern die Wurzel des oben dargelegten autonomen Kunstverständnisses liegt. Dieser Dingkult nämlich fußt in einem metaphysischen Grundbedürfnis des Menschen nach einer Welt, die außerhalb seiner irdischen Existenz angesiedelt ist. Es ist ein Bedürfnis des Menschen Plätze einzurichten bzw. Dinge zu schaffen und zu bewahren, die sich außerhalb des alltäglichen, praktischen Lebenszusammenhanges befinden, und die sie dann mit einer unsichtbaren (besseren) Welt jenseits der ihrigen in Verbindung bringen.²⁵ Auf dieser Grundlage entstanden lange vor der abendländischen Geschichtsschreibung Orte von kultischer Bedeutung, z.B. Grabstätten oder Tempel, die dadurch ihren Sonderstatus erhielten, dass man dort außergewöhnliche und wertvolle Gegenstände ansammelte.

So z.B. die Sammlung der Prinzessin Bel-Shalti Nannar, die im 6. Jahrhundert v. Chr. in Ur eine Sammlung von Kultgegenständen und Altertümern einrichtete.²⁶

Schon die frühesten Sammlungen, man könnte sagen, der Ur-Museen, werden maßgeblich von der Distanz von Alltagswelt und Nicht-Alltagswelt geprägt. Aus dieser Nobilitierung des Sammlungsortes ergibt sich ein weiteres Charakteristikum, das der Kunstsammlung und später dem Kunstmuseum bis in die Gegenwart eigen ist. Dadurch, dass an einem Ort besondere Dinge gesammelt werden, wird nicht nur dieser Ort selbst hervorgehoben, sondern auch die Menschen, die dort verweilen und mit ihnen alle Handlungen, die sie dort vollziehen. Analog zur Hierarchie der Dinge ergibt sich, wie Pomian darlegt, eine Hierarchie der Menschen. Die Nähe eines Menschen zum Kultgegenstand legt seine gesellschaftliche Bedeutung und die Wichtigkeit seiner Handlung fest.

„Und so finden sich auch die Menschen ihrerseits auf eine Hierarchie oder verschiedene Hierarchien verteilt. An der Spitze der Hierarchien gibt es immer (...) Repräsentanten des Unsichtbaren (...). Am unteren Ende befin-

²⁵ Hannah Arendt weist in ihrem Aufsatz „Kultur und Politik“ darauf hin, dass das Kunstwerk deswegen einer eigenen Welt außerhalb der alltäglichen Lebenspraxis angehören muss, weil es länger Bestand hat als ein Menschenleben. „Sie [die Kunstwerke] sind die einzigen, welche nur für eine Welt hergestellt werden, die die jeweils sterblichen Menschen überdauern soll, (...)“ (ARENDT 1958, 1133).

den sich dagegen die „Ding-Menschen“, die nur eine indirekte Beziehung oder nicht die geringste zum Unsichtbaren haben“ (ebd., 52).

Dieses Symptom des am Zugang zum besonderen Objekt orientierten Chauvinismus, der genau genommen ein Ausdruck des Kunst – Welt – Distanzdenkens ist, beherrscht bis heute die Museumsinstitutionen, ja den Kunstbetrieb im Ganzen. Sammlungen besonderer Dinge schaffen Eliten mit der Konsequenz, dass Eliten zur Legitimation und Sicherung ihres Sonderstatus immer auf den Erhalt des Ortes des besonderen Dings aus sind.

2.1.2 Die Wurzel des Museums im griechischen *mouseïon*

Das *mouseïon* war im hellinistischen Griechenland ursprünglich ein Heiligtum der Musen, also jener Göttergestalten, die zum einen die Künste und darüber hinaus die allein dem Menschen gegebenen Fähigkeiten zur Selbstreflexion und Positionierung in der Geschichte personifizieren. Die Musen verkörpern die Voraussetzungen für menschliches Wissen und Wissenschaft und das *mouseïon* ist der Ort, an dem ihr Wirken für den Menschen erlebbar wird (vgl. CANKIK/SCHNEIDER 2000, Bd. 8, 511).

Ursprünglich war das griechische *mouseïon* ein einfaches Naturheiligtum, also ein religiöser, kontemplativer Ort. Man könnte sagen, dass sich das Museum an seinem Ursprung als Kultort, als Ort der passiven Schau darstellt. Im *mouseïon* als Heiligtum deutet sich bereits der oben erwähnte romantische Museumstyp an, der durch die gesamte Museumsgeschichte hindurch von Bedeutung sein wird. Es ist der Topos des „passiven Museums“, d.h. des Museums als Kunsttempel, an dem der Betrachter der Kunst in anbetender Distanz begegnet.

Doch auch der entgegengesetzte Grundtypus des „aktiven Museums“ lässt sich in den Anfängen der Museumsinstitutionen finden. Das *mouseïon* entwickelt sich aus seiner Passivität als religiöser Kultort heraus und wird zu einem aktiven Forschungszentrum. *mouseïon* steht für einen Ort der Wissenschaft und Gelehrsamkeit. Das berühmteste Beispiel ist das alexandrinische *mouseïon* mit seiner unermesslich wertvollen Bibliothek. Das Museum in Alexandria war eine Institu-

²⁶ Die Reste dieser Sammlung wurden 1934 durch Sir Charles Leonard Woolley ausgegraben. Es kamen dabei beschriftete Tonscherben zum Vorschein, die als eine Vorform von Beschriftungstafeln gedeutet wurden. (vgl. hierzu SCHREINER/WECKS 1988, 13).

tion, an der sich die Gelehrten aller Disziplinen vereinigt, den Problemen der Welt stellten, an denen geforscht, diskutiert und gearbeitet wurde. Dieser Museumstyp des aktiven *mouseïon* als interdisziplinäre Forschungsstätte bildet einen Topos, der in der Museumsgeschichte seit der Aufklärung bis in die Gegenwart immer wieder von verschiedensten Museumstheoretikern aufgegriffen wird.²⁷ Er stellt das Gegenmodell zum Museum als kontemplativem Kunsttempel, zum passiven Museum dar.²⁸

2.1.3 Die Öffentlichkeit der Kunst in Hellas

Laut Pomian waren die Vorformen des Kunstmuseums, als die man die frühen kultischen Sammlungen bezeichnen könnte, ausschließlich privilegierten Würdenträgern vorbehalten. Der Mittlerstatus der Kultgegenstände legte eine deutliche Unterscheidung von alltäglichem und nicht-alltäglichem Bereich fest. Kult-Kunst und Öffentlichkeit waren klar getrennt.

In einem frühen Klassiker der Museumstheorie „Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance“ stellt Julius von Schlosser hingegen die These auf, dass man im Falle griechischer Kultstätten im übertragenen Sinne schon von öffentlichen Sammlungen sprechen könne (VON SCHLOSSER 1978, 6).

Die Kunstgegenstände, die einen hellenistischen Tempelschatz, einen so genannten Thesaurus bildeten, waren, wie von Schlosser betont, öffentliches Eigentum. Sie gehörten dem Volk, also der gesellschaftlichen Gruppe, für die sie von Bedeutung war.

²⁷ Immer wieder beziehen sich Gelehrte in ihren Schriften über das Museum auf den Typ der Bildungsinstitution im Sinne des alexandrinischen *mouseïon*. In seinem Artikel in der „Encyclopédie“, formuliert Denis Diderot ein Museumsideal, das neben der Kunstsammlung Bibliotheken und sogar Wohnräume für Gelehrte besitzt. Anfragen des Marquis de Marigny, dies im Louvre umsetzen zu dürfen, lehnte der König ab (vgl. GRASSKAMP 1981, 19, Fußnote 9). Besonders im 20. Jahrhundert folgt, wie wir unten noch ausführlich darlegen werden, ein Großteil der Reformbewegungen dem Ideal des Museums als einer aktiven interdisziplinär arbeitenden Institution („Museum als Kraftwerk“ (Dorner) „Museum als „Arbeitsplatz“ (Brock), Museum als „permanente Konferenz“ (Beuys)).

²⁸ Mit Kunst oder dem Sammeln von Kunst um ihrer selbst willen oder einem ästhetischen Kunsterlebnis, hatte das *mouseïon*, weder als kultischer Platz noch als protowissenschaftliche Institution etwas zu tun. Als rein den schönen Künsten gewidmete Sammlungen treten Museen erst wieder im 16. Jahrhundert in Italien auf. Den streng wissenschaftlichen Geist des alexandrinischen *mouseïons* hingegen tragen ebenfalls ab der Renaissance die Akademien weiter. Zur Entwicklung der Akademien in der italienischen Renaissance (vgl. PEVSNER 1986).

„So wird denn auch bei den Hellenen zuerst der Schatz des Gottes in Wahrheit ein öffentlicher Besitz, die Tempelkammer und ihr Bezirk im gewissen Sinne das älteste öffentliche Museum“ (VON SCHLOSSER 1978, 4).²⁹

Dies könnte davon zeugen, dass hier die Kunst bzw. ihre kultische Vorform im gesellschaftlichen Leben integriert war, d.h. dass eine Distanz von Kultwelt und Alltagswelt nicht bestand.

Es muss jedoch die berechtigte Frage gestellt werden, wie öffentlich diese hellenistische Öffentlichkeit wirklich war.

Die Demokratia (Volksmacht) bedeutete im hellenistischen Griechenland keineswegs, dass jeder uneingeschränkt am öffentlichen Leben teilhatte. Nur derjenige Bürger, der es sich leisten konnte offizielle Ämter zu bekleiden, war in der Lage, sich politisch zu betätigen. Frauen und Sklaven spielten im öffentlichen Leben selbstverständlich keine Rolle und die Schicht derer, die in den frühen Demokratien das öffentliche Leben bestimmten, war ausgesprochen schmal (vgl. CANCIK/SCHNEIDER 2000, Bd. 3, 452ff). Entsprechend eingeschränkt war die Gruppe derer, die freien Zugang zu den heiligen Stätten hatten und folglich wäre von Schlossers Bezeichnung „öffentliches Museum“ im Falle der hellenistischen Kultstätten höchstens im übertragenen Sinne anzuwenden.³⁰

Eine klare Trennung von Kultwelt und Alltagswelt bestand zweifelsohne weiterhin, was nicht zuletzt in der Tatsache gründet, dass es sich bei der griechischen Tempelausstattung nicht um Kunstwerke im heutigen Sinne handelte. Es waren Kultgegenstände, die ihre Bedeutung aus dem religiösen Ritus erhielten und damit nie Gegenstände von ausschließlich ästhetischem Wert waren. Als solche hatten sie, ebenso wie die Grabbeigaben, von denen Pomian spricht, teil an einer überirdischen, unsichtbaren Welt und waren streng von den Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs getrennt. In den meisten Kulturen ist die Handhabung und der

²⁹ Auch Grasskamp verweist darauf, dass in den griechischen Tempeln eigene Räume für die Präsentation von Kultgegenständen und Opfergaben eingerichtet waren, die jedem Pilger zugänglich waren (GRASSKAMP 1981, 17).

³⁰ In seiner Begeisterung für die Antike erklärt von Schlosser die Griechen auch zu den Begründern der Kunst- und Raritätenkammern. Der Stil seiner Herleitung lässt jedoch erahnen, dass bei ihm, (wie es zu Beginn der Kunstgeschichtsschreibung häufiger vorkommt,) idealisierende Spekulation und wissenschaftliches Anliegen mitunter etwas durcheinander geraten:

„... ist doch Odysseus, der Vielgeübte, mit seinem unverwüstlichen Schifferlatein, dem Wahrheit und Dichtung sich stets durcheinanderweben, der rechte Patron dieses Völkchens, aus dessen Mitte jener stets ehr- und liebenswürdige Erzähler, Herodot, hervorgegangen ist, der zuerst mit offenem und hellem Menschenblick, durch kein Priesterdogma beschränkt, die Eigenheiten der Natur und fremder Völkerschaften betrachtet und beschrieben hat. So sind in manchem Betracht jene hellenischen Tempelschätze die ältesten Vorläufer der späteren Kunst- und Raritätenkammern“ (VON SCHLOSSER 1978, 6).

Gebrauch, zum Teil sogar der Anblick derartiger Kultgegenstände nur einem kleinen Kreis auserwählter Personen, etwa Priestern und Ältesten, vorbehalten.³¹

Damit können die frühen griechischen Sammlungen offenbar höchstens im übertragenen Sinne als Museen bezeichnet werden. Ernesto Grassi vertritt sogar die Ansicht, dass sie

„nichts mit unserem Begriff des Museums gemein [haben], denn die dort angehäuften Werke wurden nicht aus historischem und ästhetischem Interesse aufbewahrt, sondern um sie herauszulösen aus dem Fluß der Geschichte, aus der Zeitlichkeit überhaupt und sie der Welt des Profanen zu entrücken. Deswegen sollten auch jene Schätze nicht jedem zugänglich sein“ (GRASSI 1980, 97).

Damit jedoch spricht Grassi die prinzipielle Gemeinsamkeit an, welche die frühen Sammlungen durch die Jahrhunderte hindurch mit allen Museen und Kunstsammlungen verbindet: den Grundsatz der Trennung der Sphäre des Sammlungsgegenstandes und der alltäglichen Lebenswelt.

2.1.4 Der Ursprung der Kunstsammlung im Kunstraub

Die ersten Kunstsammlungen im eigentlichen Sinne konnten erst entstehen, als die Kultgegenstände aus ihrem religiösen Kontext herausgenommen und an einen Ort außerhalb des Kultes gebracht wurden. Die Entwurzelung der Kultgegenstände und ihre Transformation in Sammlungsstücke geschah zunächst im Zuge räuberischer Beutezüge, besonders bei kriegerischen Plünderungen.

Man könnte sagen, dass der Ursprung der Kunstsammlung der Raub ist. Allerdings erfüllten die frühen Sammlungen von künstlerisch gestalteten Gegenständen noch nicht die Aufgabe von Kunstsammlungen, in denen die Werke wegen ihres ästhetischen Wertes bewahrt wurden. Die Motivation der ersten räuberischen „Sammler“ war vor allem „kriegspsychologischer“ Natur. Dadurch, dass die bedeutungsvollen Kultgegenstände eines Volkes geraubt und zerstört oder für eigene

³¹ Walter Grasskamp führt das Beispiel der buddhistischen Mönche von Ladakhs an, bei denen die religiösen Gaben und Kultgeräte in unerreichbaren Klosterkellern verborgen wurden (vgl. GRASSKAMP 1981, 17).

Die Tabuisierung von Gegenständen, die in einem religiösen Kult von Bedeutung sind, findet sich in allen Religionen. Auch in der katholischen Kirche ist es nicht jedermann erlaubt, den Tabernakel zu öffnen, um den Kelch oder die Monstranz herauszuholen. Die Distanz zu der metaphysischen Sphäre und ihren materialen Statthaltern, d.h. den Kultgerätschaften ist unüberbrückbar.

Zwecke vereinnahmt wurden³², wurde es mitsamt seiner Kultur erniedrigt, gleichzeitig wurde die Kultur des Siegers vor allen anderen ausgezeichnet.³³

Auch die römischen Feldherren sahen ihre Kunstbeute zunächst nicht als privaten Besitz an (STUCKA 1999, 18) und horteten sie eher aus kriegspsychologischen Gründen und erst später als Dekorationsgegenstände bzw. Arbeiten von ästhetischem Wert. Als Kriegsbeute hatten die Werke ihren ehemaligen Kultcharakter als Gegenstände einer fremden Religion eingebüßt. Die vormalige unzertrennliche Beziehung der Kunst zum Göttlichen löste sich zunehmend auf, das Kultobjekt wurde Kunstgegenstand.³⁴

³² Als Beispiel für diese frühe Form einer letztlich politisch motivierten Kunstsammlung kann der Markusdom in Venedig angeführt werden. Seine Außenmauern sind über und über mit Spolien besiegter Völker bedeckt. Es findet sich dort z.B. auch die Figur eines sog. Tetrarchen aus Porphyrt, dem königlichen Stein, die in ihrem ursprünglichen Kontext eine wichtige kultische Rolle gespielt hat. Im 9. Jahrhundert wurde sie von den Venezianern geraubt, zum Dekorationsstück erniedrigt und als Zeichen der Überlegenheit allgemein sichtbar an der Domfassade befestigt. Zu der Gruppe der Tetrarchen vgl. u. a. VIO 2001, 162.

³³ Die Geschichte des kriegerischen Kunstraubs reicht weit zurück, war von jeher sehr komplex und wird bis heute juristisch höchst kontrovers diskutiert (vgl. STROCKA 1999, darin ders.: Kunstraub in der Antike, 9ff). Besonders die Tatsache, dass bei dieser frühen Kunst materieller und immaterieller, d.h. kultischer Wert, nicht voneinander zu trennen waren, macht die Brisanz von kriegerischem Kunstraub aus. Die geplünderten Völker wurden nicht nur wertvoller Gegenstände, sondern Manifestationen ihres kulturellen und religiösen Lebens beraubt (STROCKA 1999, 17). Gerade diese Bedeutung von Kunst für das kulturelle Selbstwertgefühl und die nationale Identität eines Volkes tritt im Zusammenhang mit der Beutekunstproblematik (bis heute) sehr deutlich hervor (vgl. WAHL 1999, BARRY 2001, 96).

Einen Höhepunkt erreicht der Kunstraub in Europa während der Herrschaft Napoleons. „Kunstwerke stellten die wertvollste Kriegsbeute der Revolutionsheere dar. Sie galten als Trophäen. Ihr Einzug in Paris wurde triumphal gefeiert“ (PLAGEMANN 1967, 16).

Zur bis heute nicht beendeten Diskussion um die Beutekunst während und nach dem II. Weltkrieg vgl. SIMPSON 1997, PETROPUOLOS 1999.

³⁴ Alexander der Große soll der erste gewesen sein, der Beutekunst wegen ihres künstlerischen Wertes in seine private Kunstsammlung aufnahm (STUCKA 1999, 16).

2.1.5 Vorformen der Musealisierung in den spätantiken Kunstsammlungen

Genuine Kunstsammlungen tauchten erst im spätantiken Rom auf, als die religiöse und magische Kraft der Werke mehr und mehr in den Hintergrund traten.

Man begann Kultgegenstände unabhängig von ihrem religiösen Hintergrund in den „neutralen“ Rahmen einer Kunstsammlung zu stellen.

In diesen frühen Sammlungen fand erstmals Musealisierung statt. Aus Gegenständen des lebenspraktisch relevanten Kultes wurden reine, d.h. neutrale Kunstobjekte.

Dieses Prinzip der Zerstörung des individuellen symbolischen Wertes des Ausstellungsgegenstandes hat sich das Kunstmuseum seitdem erhalten. Alle Dinge werden zunächst ungeachtet ihres jeweiligen konkreten individuellen Kontextes gleichermaßen als Kunstobjekte behandelt und ausgestellt.³⁵

„Ein wichtiger Bestandteil dieser mythenzerstörenden Aneignung der Kunst ist in der nivellierenden Wirkung der musealen Kunstpräsentation zu sehen“ (GRASSKAMP 1981, 29).

Man könnte diese grundlegende Eigenschaft des Museums das Prinzip „Objektivierung durch Nivellierung“ nennen.³⁶

Neben Kunstwerken, etwa griechischer Plastik oder Keramik bzw. deren Kopien, wurden in den spätantiken Sammlungen auch Exponate zusammengetragen, die im weitesten Sinne naturwissenschaftlich interessant waren und Seltenheits- oder Kuriositätswert besaßen (vgl. VON SCHLOSSER 1978, 8).³⁷

Bei den frühen privaten Kunstsammlungen traten bereits deutlich die von uns hervorgehobenen Wesensmerkmale des Kunstmuseums zu Tage. Einerseits kultivierten sie die Distanz von Kunstsphäre und Alltagssphäre, andererseits lösten sie die Sammlungsgegenstände aus ihrem vormaligen (meist kultisch geprägten) Kontext und transformieren sie in ästhetische Objekte.

Das Sammeln von Kunst und Kuriosa war wenigen sehr reichen oder mächtigen Adligen oder Geschäftsleuten vorbehalten, und ebenso eingeschränkt war der

³⁵ Der Versuch einer didaktischen Rekontextualisierung, die ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzt, ist nur Symptom der grundlegenden Entfremdung der Dinge im Museum.

³⁶ Adorno spricht von einer „Neutralisierung der Kunst im Museum“ (ADORNO 1973, 16). Diese Loslösung des Kunstgegenstandes aus seinem lebenspraktischen Kontext ist, wie wir weiter unten noch erwähnen werden, einer der Hauptansatzpunkte der Museumskritik.

³⁷ In diesem Sinne stellen sie die Vorläufer der Kunst- und Raritätenkammern späterer europäischer Herrscher dar.

Kreis derer, der die Sammlungen begutachten konnte.³⁸ Man sieht, dass in den spätantiken Kunstsammlungen die bei den früheren kultischen Sammlungen religiös motivierte Distanz von Alltagswelt und Sammlungsgegenständen zunehmend säkularisiert wird. Aus der religiösen bzw. magischen Distanz wird eine gesellschaftliche, deren Kern jedoch der Sammlungsgegenstand als außergewöhnlicher Gegenstand bleibt.

Diese gesellschaftliche Distanz prägt die Museumsinstitution bis in die Gegenwart. Sie spielt auch bei den frühen neuzeitlichen Kunstsammlungen Mitteleuropas, den Kunst- und Raritätenkammern, die sich ab dem Spätmittelalter an den Fürstenhöfen etablieren, eine entscheidende Rolle. Hier entwickelt sich neben der Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Abkapselung des Kunstortes ebenso die Objektivierung der Sammlungsgegenstände weiter: Mit der fortschreitenden Systematisierung und Verwissenschaftlichung der Sammlung, ab der Renaissance, entwickelt sich der Typ der Kunst- und Raritätenkammer. Hiervon ausgehend differenziert sich das Museum als Ort der archivierten Gegenstände aus.

2.1.6 Die Exklusivität der Kunst- und Raritätensammlungen

Bei den ersten Kunst- und Raritätenkabinetten in Mitteleuropa handelte es sich zunächst um unsystematische Sammlungen wohlhabender Fürsten oder Kaufleute, in welchen Kunstwerke, naturwissenschaftliche Gerätschaften, Monstrositäten,³⁹ Münzen aber auch kunsthandwerkliche Gegenstände aufbewahrt wurden.⁴⁰ Zum Teil bauten sich Fürsten reine Sammlungen für antike Bildwerke auf, die so genannten Antiquarien, die insofern als Vorläufer der *Kunstmuseen* eine wichtige Stellung einnehmen, als sie Objekte primär aufgrund ihres künstlerischen Wertes

³⁸ Zwar erwähnt von Schlosser einen römischen Edelmann namens Asinius Pollio, der seine berühmte Kunstsammlung der Öffentlichkeit zugänglich machte, doch ist auch hier nicht klar, was man sich unter Öffentlichkeit vorzustellen hat (VON SCHLOSSER 1978, 8). Es ist davon auszugehen, dass derartige Ansammlungen von Pretiosen kaum jemand zu Gesicht bekam.

³⁹ Nachdem ihnen bis ins Mittelalter Orakel oder schicksalhafte Bedeutung zugemessen worden waren, wurden Missbildungen bei Tieren oder auch Menschen auch nach der Aufklärung als wissenschaftlich herausragend bedeutsam angesehen. Peter der Große erließ z.B. eine Verordnung, nach der alle mit Abnormitäten neugeborenen Kreaturen des russischen Reiches nach Petersburg zu verbringen waren, wo sie z. T. bis heute in der berühmten Petersburger Wunderkammer ausgestellt sind.

⁴⁰ Als ein Beispiel für eine besonders reichhaltige Sammlung des 16. Jahrhunderts könnte man die Wunderkammer des Großherzogs Ferdinand von Tirol auf seinem Schloss Ambras bei Innsbruck anführen, die seinerzeit in ganz Europa berühmt war. Die Räumlichkeiten dieser Sammlung können zum Großteil bis heute noch in ihrer historischen bzw. rekonstruierten Form besichtigt werden.

beherbergten.⁴¹ Beinahe originalgetreu ist ein solches Antiquarium heute noch in der Residenz in München zu bewundern.⁴² Diese Sammlung ist nicht zuletzt deswegen von Interesse, weil sie in der Mitte des 16. Jahrhunderts von Samuel Quiccheberg, dem Leibarzt Albrecht V. und einem der ersten bedeutenden Museologen und Kuratoren, nach allen Regeln der damaligen Konservatorenkunst zusammengestellt wurde (vgl. ROTH 2000, 7 bzw. ebd., 99). Das Münchener Antiquarium genoss als Kunstkammer über lange Zeit hinweg einen herausragenden Ruf. So lobte z.B. der barocke Museumstheoretiker Caspar Friedrich Neickel in seiner *Museographie* von 1727 ausdrücklich dessen außergewöhnliche Sammlung (vgl. NEICKLIUS 1727, 73).⁴³

Es wurde im Laufe der Renaissance in ganz Mitteleuropa zur Mode, ja zum standesgemäßen Muss, Herr über eine Kunst- und Raritätenkammer zu sein. Kunstsammlungen waren Symbole der Macht und entwickelten ihre Wirkung gerade als Instrumente feudalistischer Politik. Der Fürst legte seine Sammlung nicht nur an, um Geschmack zu beweisen oder einen Ort gelehrter Unterhaltung vorweisen zu können, sondern auch deshalb, weil eine Kunstkammer mit ihren Exponaten aus allen Bereichen der Natur und Kultur ein Abbild des Weltenkosmos im Kleinen darstellte, in dessen Zentrum man sich als sammelnder Herrscher positionierte. Die Wunderkammer war das Symbol für die Welt, der Fürst damit im symbolischen Sinne Herr der Welt. Die Kunstkammern waren Statussymbole der Mächtigen.⁴⁴ Entsprechend exklusiv war die Gruppe derer, die Zugang zu diesem symbolischen Herzstück feudalen Selbstverständnisses hatte.

⁴¹ Die Sammlung antiker Gegenstände spielt in den frühen Kunstkammern neben Naturalien die wichtigste Rolle. Kurioserweise führt eine Beschreibung der Stuttgarter Kunstkammer aus dem Jahre 1736 ausschließlich antike Lapidarien auf (vgl. BÜRKEN 1736, 11ff).

⁴² Zur Geschichte und Entwicklung der Münchener Kunstkammer vgl. SEELIG 1985.

⁴³ Es ist hier nicht möglich, näher auf Geschichte und Ausstattung der Kunst- und Raritätenkammern einzugehen. Ein umfassendes Gesamtverzeichnis der europäischen Wunderkammern liegt mit BALSIGER 1970 vor. Ausführliche Abhandlungen zu diesem Thema sind VON SCHLOSSER 1978 und IMPEY/MACGREGOR 1985, in denen auch genau auf die Bestände der verschiedenen europäischen Sammlungen mit ihren regionalen Unterschieden eingegangen wird. Bezüglich der Art und Qualität der Sammlungsbestände sei exemplarisch auf von Schlossers ausführliche Behandlung der Ambraser Sammlung Erzherzogs Friedrich von Tirol hingewiesen (VON SCHLOSSER 1978, 45ff). Hinsichtlich der historischen Entwicklung der Kunstkammer des 16. Jahrhunderts zum Kunstmuseum des 19. Jahrhunderts ist Lorenz Seeligs Aufsatz über das Antiquarium in der Münchener Residenz (SEELIG 1985) aufschlussreich.

⁴⁴ Es darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Wunderkammer trotz ihrer symbolischen Bedeutung immer auch der Wissenschaft und Neugierde, ja dem gelehrten Vergnügen diene. Bredekamp nennt die Kunstkammer einen „Spielraum“ (vgl. BREDEKAMP 1993, 68f).

In den fürstlichen Kunstkammern erging man sich unter seinesgleichen als Mensch von Reichtum und Geschmack. Man eröffnete anfänglich nur ausgewählten Besuchern, die entweder adligen Standes oder von hervorragender Gelehrtheit waren, den Zugang zur Kunst.⁴⁵

Es gehörte für einen gebildeten Reisenden von Stand zum unverzichtbaren Pflichtprogramm, sich bei der Aufwartung bei einem Landesfürsten dessen Sammlung zeigen zu lassen, und es stellte einen besonderen Gunstbeweis des Herrschers dar, den Einlass zu gewähren. Gleichermaßen eindeutig war das politische Zeichen freilich, wenn ein Besuch nicht erlaubt wurde. So weigerte sich z.B. Ferdinand II., Michel de Montaigne auf dessen Reise durch Österreich zu empfangen, als dieser um Zutritt zur Ambraser Sammlung bat, da er den Franzosen nicht als Freund und Verbündeten Österreichs ansah (FLAKE 1988, 75).

Es wird deutlich, dass bei den frühen fürstlichen Sammlungen gesellschaftliche bzw. standespolitische Aspekte von großer Bedeutung waren. Entsprechend stand der Kunstgenuss bei den Besuchen zunächst nicht im Vordergrund: Eine eingehendere Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken war weder möglich noch vorgesehen. Die Sammlung diente primär dem Ruhm des Fürsten, und ihr Besuch war eine Form der Huldigung.

Selbst bei Personen von Stand und Einfluss war eine Kunstbetrachtung in der Kunstkammer nur im Rahmen eines höfischen Rituals möglich. Hudson berichtet, wie der deutsche Künstler Joachim Sandrart 1627 auf einer Reise nach England die Sammlung des Earl of Arundel besichtigt. In den Aufzeichnungen, in denen er seine Eindrücke festhält, deutet wenig auf eine intensive Beschäftigung mit den einzelnen Werken und Objekten hin. Der Besuch der Kunstkammer schien eher ein höfisches bzw. politisches Ereignis als ein herausragendes Kunsterlebnis gewesen zu sein. Während seine Kunstbeschreibungen sehr vage bleiben, ergeht sich Sandrart ausführlich in Lobpreisungen des hochwohlgeborenen Sammlers und seines Geschmacks (vgl. HUDSON 1975, 11).

Kurz gesagt: Das Ziel des Besuchs einer Wunderkammer war nicht die Nähe zur Kunst, sondern zum Fürsten und damit die gesellschaftliche Hervorhebung seiner Person.

⁴⁵ Der private Charakter dieser frühen Sammlungen bildet sich u. a. in ihrem Aufbau und ihrer Ausstattung ab. Die Sammlungsstücke wurden meist in riesigen Kunstschränken ausgestellt; ein besonders gut erhaltenes Exemplar eines derartigen Museumsmöbels ist, wie mir Herr Prof. Dr. Heinrichs mitteilte, der 1625-31 erbaute Museumsschrank König Gustav Adolfs II. von Schweden. Er befindet sich heute im Besitz der Universität Uppsala (vgl. HEINRICHS 1995, 329f).

Eine Öffnung der Sammlung für die Allgemeinheit wäre im Rahmen dieses Rituals feudaler Selbstbestätigung unmöglich gewesen, ja sie hätte das gesellschaftliche Spiel verdorben. Kunstkammern mussten zur Festigung und Bestätigung des gehobenen Status ihres Besitzers, d.h. zur Abgrenzung gegenüber den niederen Ständen, die Orte einiger weniger bleiben. Im Leben des einfachen Mannes kam die hohe, d.h. sammlungswürdige Kunst nicht vor.⁴⁶ Sie war Sinnbild des höheren Standes, des Fürstlichen, des Unerreichbaren. Die breite Öffentlichkeit spielte für die frühen Kunstsammlungen zunächst lediglich insofern eine Rolle, als sie diese finanzierte. Mit den Steuern der Untertanen wurde die Sammelleidenschaft des Herrschers befriedigt.⁴⁷ Deren Distanz zur Sammlung und der darin aufbewahrten Kunst war unüberbrückbar.⁴⁸

Kenneth Hudson ist der Ansicht, dass diese gewissermaßen „gesellschaftliche“ Distanz zwischen dem „einfachen Mann“ und der „hohen Kunst“ das Kunsterleben bis heute prägt:

„Probably the most important fact about seventeenth- and eighteenth-century museums and art galleries is that they were run by autocrats, who asked for nobody's advice or suggestions as to how the collection should be presented or organised. Visitors were admitted as a privilege, not as a right, and consequently gratitude and admiration, not criticism, was required of them.

⁴⁶ Von der Volkskunst soll hier nicht die Rede sein, da sie mit Ausnahme der Kunst aus exotischen Ländern, in Wunderkammern nicht vorkam.

⁴⁷ Die Tatsache, dass die fürstlichen Kunstsammlungen nicht den Fürsten, sondern deren Untertanen zu verdanken sind, wird oft übersehen. Schon seit der Antike setzten sich Herrscher bei ihrer Sammelsucht mit z. T. unglaublicher Skrupellosigkeit über ihre Untertanen hinweg (vgl. STROCKA 1999). Im Falle des französischen Herzogs de Berry (1340-1416) z.B., der bei von Schlosser als „der erste große Sammler im modernen Stile“ bezeichnet wird, führte die Leidenschaft für exklusive Kunstgegenstände beinahe zum Ruin seiner Untertanen. Zu de Berrys Sammlungen (vgl. VON SCHLOSSER 1978, 29ff).

⁴⁸ Es gab durchaus Kunst, die jedermann zugänglich war: die Bildwerke in den Kirchen. Allerdings handelt es hierbei um religiöse Kultwerke, die im religiösen Kontext rezipiert wurden. Sie waren, um mit Hans Belting zu sprechen, Bilder, also Bildwerke. Belting weist darauf hin, dass man erst ab der Renaissance eigentlich von Kunst sprechen kann, also seit den ersten Künstlerpersönlichkeiten, die mit ihrem Schaffen in eine gewisse Distanz zu dem religiösen Kontext von Bildwerken traten. Dieser in der Renaissance geformte Kunstbegriff, ist bis in die Gegenwart wirksam (vgl. BELTING 1990, 9).

Für das Verständnis des Verhältnisses von Kunst und Betrachter im Mittelalter gibt BELTING 1990 ausführlich Auskunft. Einblick in den Zusammenhang von Form und Funktion mittelalterlicher Bildwerke gibt BELTING 1981.

This attitude persisted long after the widespread establishment of public museums in the modern sense“ (ebd., 6).⁴⁹

Diese Form der gesellschaftlich hierarchisierenden Trennung von Kunstwelt und Alltagswelt, wie sie sich im Falle der frühen Kunst- und Wunderkammern zeigt, ist der neuzeitliche Prototyp einer Distanz, die schon in den antiken Sammlungen angelegt ist und sich durch die gesamte Geschichte der Sammlungsinstitutionen immer wieder aufs Neue festigt. Sie ergibt sich, wenn sich eine kleine Gruppe das Exklusivrecht auf die Nähe zur Kunst vorbehält und damit das gewöhnliche Volk von der Welt der Kunst fernhält. Baute diese Exklusivität in feudalistischen Zeiten auf Standesbewusstsein, fanden sich in späteren Zeiten andere Modi, das privilegierte Verhältnis zur Kunst und damit den exklusiven Zugang zu ihr zu sichern. Im Zeitalter der Aufklärung findet im Kulturleben eine grundlegende Machtverschiebung zugunsten des Bürgertums statt. Zunächst scheint es, als ob mit der Entmachtung des Adels die Distanz zwischen Kunst und Öffentlichkeit aufgehoben würde: Ab dem 18. Jahrhundert werden alle großen Kunstsammlungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Bei näherer Betrachtung der sammlungshistorischen Zusammenhänge zeigt sich jedoch, dass die Kunstmuseen auch, nachdem die Aufklärung ihre feudalistische Schale geknackt hatte, ein eigenständiger deutlich abgegrenzter Bezirk blieb, an dem der Betrachter nur aus der Distanz teilhaben durfte.

Im Folgenden nun soll ein kurzer Blick auf die Entwicklung des Kunstmuseums nach der Aufklärung geworfen werden, der verdeutlichen soll, dass mit der Ausformung des bürgerlichen Kunstbetriebes trotz der Öffnung der Sammlungen das grundsätzliche Kunstsammlungs-Prinzip der Exklusivität, d.h. der grundsätzlichen Distanz zwischen Kunstwelt und Alltagswelt im Kunstmuseum unangetastet bleibt. Es wird sich zeigen, dass die feudalistischen Abgrenzungsrituale zwar zum Teil verdrängt, zum Teil jedoch auch übernommen und zu nicht weniger wirksamen bürgerlichen Distanzierungsmethoden umgewandelt wurden.

⁴⁹ Für den amerikanischen Aktionskünstler Allan Kaprow ist selbst in modernen Kunstmuseen ihre feudalistische Vergangenheit spürbar, zum einen hinsichtlich ihrer Architektur, die Paläste nachahmt, zum andern jedoch hinsichtlich ihrer Atmosphäre. 1967 schreibt er in einem Aufsatz, „(...), dass öffentliche Museen sich in erster Linie zum Ersatz für das Patronat von Palast und Kirche entwickelt haben. Baulich gesehen ist das Museum eine direkte Parallele in Stimmung, Erscheinungsbild und Funktion zu der weltfremden, unerreichbar großartigen Umgebung, in der die Kunst einst eingeschlossen war (...). Darum haben unsere Kuratoren so *aristokratische* Manieren, darum die völlige Stille in den Räumen, die Ehrerbietung, mit der man von einem Werk zum anderen gleiten soll.“ (Zitiert nach KARAVAGNA 2001, 10).

2.1.7 Distanz trotz Öffnung – Kunstmuseen seit der Aufklärung

Die feudalistische Abkapselung der Museen fand ihr Ende ab dem 18. Jahrhundert, als in ganz Europa, ausgehend von England, aufklärerische Tendenzen die gesellschaftliche Wirklichkeit nachhaltig zu verändern begannen.

Im Jahre 1751 beschloss das Britische Parlament, das Britische Museum der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, wobei es allerdings noch einige Jahre dauern sollte, bis es schließlich „for the general use and benefit of the public“ endgültig 1759 seine Pforten der Allgemeinheit auftat (vgl. GUTBROD 1994, 21).⁵⁰

Die Berücksichtigung des Volkes bei derartigen aufklärerischen Projekten ging jedoch nicht sehr weit, so dass von einer wirklichen „Demokratisierung“ der Museen im modernen Sinne zunächst kaum die Rede sein kann.

Man betrachte beispielsweise das Museum Fridericianum in Kassel, das als öffentliche Sammlung konzipiert und deren Errichtung im Jahre 1769 begonnen wurde. Obwohl der Bau sowohl hinsichtlich seines Konzepts – die Sammlung war mit einer Bibliothek verbunden – als auch stilistisch den Geist der Aufklärung verkörperte⁵¹, fällt dessen Eröffnung in eine Zeit, in welcher der Absolutismus in den Deutschen Kleinstaaten, wie in Hessen-Kassel, seine letzte Blüte erlebte, von der zwar die Kunst, die Bevölkerung aber nur am Rande profitierte. Die Öffnung der prächtigen Kunstsammlungen erfolgte nicht primär aus einer Liebe des Herrschers zu seinen Untergebenen oder mit dem Ziel, Kunst und Volk zusammenzubringen, sondern zum einen, um einer internationalen Mode zu entsprechen und zum anderen aus einer trotz aller aufklärerischen Ansätze nach wie vor bestehenden feudalistischen Lust an der Selbstdarstellung. Hierfür hatte z.B. Landgraf

⁵⁰ Bereits 1750 war auf öffentlichen Druck ein Teil der Sammlung des französischen Königs im Palais Luxembourg an zwei Tagen der Woche halbtags allgemein zugänglich gemacht worden. Diese Öffnung macht man jedoch bald rückgängig, weil man Angst bekam, dass das Volk Geschmack an der Kunst finden würde und bald die Öffnung des ganzen Museums fordern könnte (vgl. GRASSKAMP 1981, 19).

⁵¹ Das Fridericianum wurde von Simon Louis du Ry im klassizistischen Stil errichtet, in dem deutlich eine Abwendung von der feudalistischen Prunksucht des Rokkoko zum Ausdruck kommt. Zur Architektur des Fridericianum vgl. PEVSNER 1976, 114f, SHEEHAN 2000, 36f, SHEEHAN 2002, 64f.

Friedrich II. von Hessen-Kassel die Kunst bitter nötig, da er politisch weitgehend bedeutungslos war (vgl. DEMAND 1972, 279ff).⁵²

Ab 1830 erfuhr die Museumskultur eine bis dahin noch nie da gewesene Blüte. In allen größeren Städten wurden prachtvolle Museumsbauten errichtet und der Bevölkerung zugänglich gemacht.⁵³

Trotz der vermeintlichen Öffnung der Kunstmuseen erweiterte sich der Kreis der Menschen, die für einen Museumsbesuch in Frage kamen, nur sehr zögernd.

Es entwickelte sich das, was man mit Pierre Bourdieu den „falschen Großmut“ der öffentlichen Institutionen nennen könnte: eine Mischung aus Offenheit und Exklusivität. Die Institutionen waren zwar offiziell für jedermann zugänglich, de facto fand jedoch nur Zugang, wer zu den Privilegierten gehörte, die ein „kulturelles Bedürfnis“ ausbilden und ihm nachkommen konnten.

„S’il est incontestable que notre société offre à tous la *possibilité pure* de profiter des œuvres exposées dans les musées, il reste que seuls quelques-uns ont la *possibilité réelle* de réaliser cette possibilité.“

(BOURDIEU/DARBEL 1969, 69).⁵⁴

Ein Besuch in einem Kunstmuseum war besonders in Deutschland und Österreich, aber auch im demokratischen England dem einfachen Bürger nicht ohne weiteres möglich. Strenge Auflagen und Einlassbestimmungen schränkten die Besuchsmöglichkeiten der potentiellen Museumsbesucher drastisch ein.

Obwohl die standesbedingten Schwellen eigentlich nicht mehr bestehen sollten, hing es letztendlich doch wieder von der sozialen Stellung ab, ob man Zugang zu den Kunstsammlungen gewährt bekam. Die Zutrittskriterien waren in ganz Europa verschieden. Die Selektion der Museumsbesucher erfolgte z.B. über eine stren-

⁵² Landgraf Friedrich II. erscheint als eine widersprüchliche historische Figur, insofern als er sich einerseits aufklärerischen Tendenzen gegenüber offen zeigte, Museen und Bibliotheken gründete, andererseits jedoch seine Untertanen als Soldaten für den amerikanischen Befreiungskrieg an England verkaufte (vgl. hierzu SHEEHAN 2002, 62f; DEMANDT 1972, 281).

⁵³ 1826 wurde der Grundstein für die Alte Pinakothek gelegt, die 1842 vollendet wurde. 1853 eröffnete die Neue Pinakothek. Schinkels Berliner Museumsbau war 1855 vollendet. In Stuttgart stimmte 1843 (auf Druck des Landtages) der König den Plänen für ein Museum zu, 1846 war die Badener Kunsthalle fertig gestellt, 1855 folgte Dresden, 1856 das Museum für Kunst und Wissenschaft in Hannover und schließlich 1869 das Kunstmuseum in Dresden (vgl. hierzu SHEEHAN 2000, 83 / SHEEHAN 2002, 129).

⁵⁴ In den Augen Bourdieus sind es nicht die Institutionen, die die breite Bevölkerung ausschließen, es sind die Besucher selbst. „En effect ne sont jamais exclus ici que ceux qui s’excluent“ (BOURDIEU/DARBEL 1969, 69). Dies gilt jedoch erst, nachdem das strikte Regelwerk der Kulturinstitutionen von den Betrachtern internalisiert worden war. Zu Beginn waren die direkten Repressionen des Museums, wie im Text deutlich wird, eindeutig dominierend.

ge Kleiderordnung, wie etwa in St. Petersburg, wo man nur mit Hut und Handschuhen in das Museum eingelassen wurde. Die Kleiderordnung war jedoch nicht überall gleich strikt: 1792 kam jeder Bürger in Wien in die Kunstsammlung, der „saubere Schuhe“ hatte (vgl. PEVSNER 1976, 117).⁵⁵

Ein wichtiger Umstand, der einem Großteil der Bevölkerung den Zugang zu den Museen erschwerte, waren die streng limitierten Öffnungszeiten. Im 19. Jahrhundert waren die Sammlungen unter der Woche meist nur an ein bis zwei Tagen für einige Stunden geöffnet.⁵⁶ Die Kunst sollte zwar prinzipiell auch dem einfachen Volke zugänglich sein, jedem „Landmann, Karrenschieber, Kutscher und so weiter“, wie es der königliche Kurator des Zwingers in Dresden Gustav Klemm behauptete; allerdings hatten die Museen an arbeitsfreien Tagen, etwa Sonn- und Feiertagen geschlossen, so dass es für einen gewöhnlichen Arbeiter oder Angestellten kaum möglich war, eine Kunstsammlung zu besuchen (vgl. SHEEHAN 2002, 178).

Grasskamp erwähnt, dass im 18. Jahrhundert Besuche im British Museum Wochen im Voraus angemeldet und die Dauer des Aufenthalts genau angegeben werden musste. Wenn eine Genehmigung erfolgte, war der Besucher auf die vereinbarten Termine festgelegt (vgl. GRASSKAMP 1981, 19).

Vielerorts wurde der Einlass reguliert, indem Eintrittsgelder verlangt wurden, die sich ein Normalbürger nicht leisten konnte. Diese hohen Eintrittspreise ergaben sich oftmals aus der Tatsache, dass die Museumskuratoren ihren Lebensunterhalt weitgehend aus den Eintrittsgeldern bestritten.⁵⁷ So kostete der Besuch der königlichen Sammlung in Wien zu Beginn des 18. Jahrhunderts zwölf Gulden, ein zu dieser Zeit stattlicher Betrag (HUDSON 1975, 4).

⁵⁵ Es ist bemerkenswert, dass es hinsichtlich des Aufwandes, der mit einem Museumsbesuch verbunden war, regional beträchtliche Unterschiede gab. Während es in Ländern wie Italien und Spanien kein großes Problem darstellte, an bestimmten Tagen Kunstsammlungen zu besichtigen, war dies in anderen Ländern, etwa Österreich oder auch England mitunter sehr schwierig (vgl. HUDSON 1975, 4).

⁵⁶ 1830 hatte die Karlsruher Kunsthalle lediglich mittwochs von 8.00-12.00 und von 14.00-16.00 Uhr geöffnet. Die Berliner Museen waren bis in die 1870er Jahre zwar von Montag bis Samstag von 10.00 - 17.00 zugänglich, allerdings abwechselnd immer nur entweder die Malerei- oder die Skulpturenabteilung (vgl. SHEEHAN 2001, 117f).

⁵⁷ Schon in seiner Anfangszeit herrschte in den Museen Geldnot. Die Restriktionen im British Museum des 18. und 19. Jahrhunderts führt Hudson darauf zurück, dass das Parlament immer zu wenig Geld für das Museum bereitstellte:

„(...) it is probable that the general public would have been better treated than it actually was if Parliament had not left the Museum so chronically short of money“ (HUDSON 1975, 10).

Aber selbst wenn ein interessierter Bürger die Hürde der Museumspforte genommen hatte, war ihm im 18. oder 19. Jahrhundert ein angenehmer Museumsaufenthalt keinesfalls gewiss. Die Aufenthaltsdauer war beschränkt, und das Museumspersonal war Fragen gegenüber wenig aufgeschlossen. Kenneth Hudson erzählt sehr plastisch von den Erfahrungen eines englischen Buchhändlers, der im Jahr 1784 das Britische Museum besuchte, nachdem es ihm mit nicht geringem Aufwand gelungen war, eine der begehrten Eintrittskarten zu ergattern. Zu seinem großen Missmut wurden ihm von dem Museumsführer nicht, wie er erwartet hatte, die Wunder menschlicher Schaffenskraft (wonders of creation) erläutert und näher gebracht. Man trieb ihn vielmehr in völliger Stille in nur 30 Minuten durch die Säle, ohne sich mit nur einem Stück näher beschäftigen zu dürfen. Von einer aufregenden und erfüllenden Begegnung mit den Kunstwerken war dieser Museumsbesuch, wie der Buchhändler beklagt, weit entfernt:

„I went out much about as wise as I went in (...) [I] paid two shillings for a ticket, been hackneyed through the rooms with violence, had lost little share of good humour I brought in, and came away completely disappointed“
(zitiert nach ebd., 9).

Der Besuch eines Museums hatte unter solchen Umständen wohl kaum etwas mit einer eingehenden Auseinandersetzung mit den Kunstwerken und noch weniger mit Kunstgenuss zu tun. Er war nicht viel mehr als eine kurze Teilhabe an der vormals unerreichbaren Welt der adeligen Obrigkeit und deren Lebenswelt, die immer noch den Geist dieses Ortes prägten. Eine gesellschaftliche Grenze trennte die Kunst nach wie vor von dem „gemeinen Volk“; eine Grenze, die nicht nur hingenommen, sondern bis ins 20. Jahrhundert hinein z. T. sorgsam gepflegt wurde.⁵⁸ Die Hüter der Musentempel rekrutierten sich zunehmend aus dem gebildeten Bürgertum, das ab dem 19. Jahrhundert Kunst und Kultur als seinen ureigenen Aufgabenbereich verstand und hier gesellschaftliche Abgrenzungsmechanismen

⁵⁸ Es gab allerdings auch schon im 19. Jahrhundert kritische Stimmen aus den Reihen der Kuratoren, die die Besucherfeindlichkeit der Museen kritisierten. John Charles Robinson, später Lehrer am Museum in South Kensington, scheint sich auf die oben erwähnten Erlebnisse des Buchhändlers zu beziehen, als er 1853 das British Museum wegen seiner Rückständigkeit mit den Worten kritisiert:

„Das Britische Museum ist nie eine Einrichtung für die Lehre gewesen (...). für den größten Teil des Publikums steht zu befürchten, daß unsere große nationale Sammlung eine Anhäufung von Kuriositäten und Merkwürdigkeiten (...) geblieben ist; eine schlafende, passive Institution, die keinen abwägbaren Einfluss auszuüben in der Lage ist (...). Die Leute kehren zurück von ihren Feiertagsbesuchen (...) mit einem konfusen Spektrum von (...). altem Marmor, Vasen, Büchern, Drucken usw., welches in ihren Hirnen herumspukt (...) aber eigentlich keinem anders definierbaren Ergebnis“ (zitiert nach REISING 1977, 99).

sowohl gegenüber dem als dekadent empfundenen Adel als auch dem primitiven einfachen Volk entwickelte.

Schon die frühen Kuratoren sahen das Reich der hehren Kunst durch den gemeinen Mob entehrt. Als Kaiser Joseph II. 1770 seine Kunstsammlung der Öffentlichkeit bei freiem Eintritt zugänglich machen wollte, regte sich bei Kuratoren, aber auch bei Künstlern Widerstand. Man meinte, dass das Volk „die stille Kontemplation der Kunst“ stören könnte (vgl. ebd., 4).

Es wird deutlich, dass die grundsätzliche Distanz von Kunst und Alltag auch im aufgeklärten Museumsbetrieb erhalten blieb. Die neuen Hürden zwischen den Besuchern und der Kunst im bürgerlichen Museum gründeten in der Überzeugung einer grundsätzlichen Enthobenheit der Kunst und damit eines Sonderstatus der Museumsinstitution. Die Grundlage dieser Distanzierung wandelte sich jedoch entscheidend. Die standespolitische Abtrennung der Kunst vor der Aufklärung wurde im nachfeudalen Kulturbetrieb durch eine gleichsam philosophische Überhöhung der Kunst ersetzt. Während der Sonderstatus der Sammlungsgegenstände der Wunderkammern von ihrem materiellen Wert oder ihrer Seltenheit herrührte, entwickelt sich ab der Aufklärung ein Kunstverständnis, das von einer „immateriellen“ nämlich metaphysischen Übergeordnetheit der Kunstgegenstände ausgeht. Es bildet sich aufbauend auf die antike Kunstphilosophie die Vorstellung einer strikten ontologischen Trennung des Reiches der Kunst vom Reich des alltäglichen Lebens heraus, die schließlich in der Romantik ihren Höhepunkt findet: Die Welt der Kunst wird auf einer seinsmäßig höheren Stufe als die Alltagswelt angesiedelt, die Kunst wird das „Ganz-Andere“. Im folgenden Abschnitt soll in einem Überblick auf die Entwicklung dieser philosophischen Trennung von Kunst und Alltag, und die mit ihr einhergehende Autonomisierung der Kunst eingegangen werden. Die Darlegung der Genese des romantischen Kunstverständnisses ist für unsere Argumentation von zentraler Bedeutung, nicht nur weil hier die Trennung von Kunst und Leben in gewisser Hinsicht total wird, sondern auch weil diese Kunstauffassung bis heute fest im allgemeinen Bewusstsein verankert ist und im gegenwärtigen Kulturbetrieb und damit in der Museumskultur nach wie vor sehr großen Einfluss hat.

2.2 Philosophische Grundlagen der Trennung von Kunst und Leben

In seinem Aufsatz „Der Kunstbegriff im Wandel“ schreibt Hans Georg Gadamer:

„Es ist eine im eigensten Sinne philosophische Aufgabe, sich über den Kunstbegriff in seinem Wandel Rechenschaft zu geben. Denn gewiß ist es eine Fragestellung für jeden Menschen, der zur Kunst ein Verhältnis hat oder ein Verhältnis sucht, sich über den Wandel der Kunst selbst und in ihrer Auffassung Gedanken zu machen. Im Grund kann niemand dieser Aufgabe für sich selber ausweichen...“ (GADAMER 1995, 88).

Auch für die vorliegende Abhandlung spielt der Kunstbegriff eine entscheidende Rolle. Er ist es, der die Funktion und Stellung des Museums bestimmt. Demzufolge ist es sinnvoll, in den folgenden Abschnitten einen philosophischen oder zumindest philosophiehistorischen Blick auf die Entwicklung des autonomen Kunstverständnisses zu werfen, der ab der Aufklärung das Museum als Ort der Distanz begründet.

Dieser Kunstbegriff, der Kunst und Leben einander gegenüberstellt und der Kunst nur als Kunstgegenstände zu denken vermag, begründet den Museumstyp des traditionellen, statischen Archivmuseums.

2.2.1 Alexander Baumgarten: Der Beginn der Autonomisierung der Kunst

„Im Bedeutungswandel des Begriffs ‚Kunstwerk‘ wird in der modernen Zeit ein entscheidender Schritt getan.(...) Es entsteht eine Welt für sich, die wir das ‚Reich der Kunst‘ schlechthin nennen; die Werke bilden eine eigene Welt (...) von der Wirklichkeit gelöst, ein Reich der Kunst mit eigenen Maßstäben und eigener Idealität (...)“ (GRASSI 1980, 99f).

In seiner Theorie der Avantgarde weist Peter Bürger auf die enge Verbindung der Entwicklung einer autonomen Kunst mit der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert hin (BÜRGER 1974, 49ff). Schon in der Renaissance hatte sich ein anonymer Kunstmarkt entwickelt, in dem die Kunst aus ihren traditionellen Bindungen heraustrat und sich ihren eigenen Bezirk abzustecken

begann. Doch erst mit der Formulierung einer systematischen Ästhetik wird die theoretische Grundlage für die Autonomie der Kunst gelegt.⁵⁹

Mit der philosophischen Ästhetik wird die theoretische Grundlage für die Vorstellung einer eigenständigen Sphäre der Kunst geschaffen, für ein Reich des zweckfreien Schaffens und interesselosen Wohlgefallens, das zum einen dem gesellschaftlichen Leben mit seinen alltäglichen Zwängen gegenübersteht, zum anderen eine Zugangsweise zur Wirklichkeit anbietet, die über die vernunftgeleitete Erkenntnis hinausgehen kann.

Alexander Baumgarten gilt als Begründer der Ästhetik als eigenständiger philosophischer Disziplin. Als Antwort auf den strengen Rationalismus der Schulphilosophie seiner Zeit erarbeitete er eine systematisch aufgebaute ästhetische Lehre, die er in den Jahren 1750 und 1758 unter dem Titel „Aesthetica“ veröffentlichte (BAUMGARTEN 1961). Seine Abhandlung verstand sich nicht in erster Linie als eine Philosophie der Kunst, sie war primär eine Theorie der Welterkenntnis durch die Sinne, als „Alternative“ zur vernunftgeleiteten Erkenntnis.

Im § 1 seiner Prolegomena zur „Aesthetica“ formuliert er folgende Definition der Ästhetik:

„Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ (BAUMGARTEN 1983a, 3).

Seine Ästhetik ist damit keine kunsttheoretische, sondern eine erkenntnistheoretische Abhandlung, in der er darlegt, dass in der Sinnlichkeit eine Form des Wirklichkeitszugangs und der Erkenntnis gegeben ist, die über die rationalen Erkenntniskategorien des Klaren und Deutlichen (*clare et distincte*)⁶⁰ hinausgeht und auch das Unbestimmte und Undeutliche als wichtigen Bestandteil der Erkenntnis zulässt. Der Verstand ist nicht der einzige und keinesfalls der erschöpfende Quell der Erkenntnis. Das sinnliche Erkennen ist sogar gewissermaßen reicher, da es auch dem Gefühl und den Empfindungen eine entscheidende Rolle

⁵⁹ Die Urform der Trennung von Kunstsphäre und Alltagssphäre findet sich bereits in der Antike bei Platon. In seinem Buch X der *Politeia* drängt er bekanntlich auf eine strikte Separierung von Kunst und gesellschaftlichem Leben, da jegliche künstlerischen Machenschaften den Menschen in seinem erkennenden und moralischen Handeln korrumpieren (*Politeia*, Buch X, 602c – 603b) und somit das Staatswesen gefährden. Künstler sind in Platons idealem Staat nicht erwünscht (607b).

⁶⁰ Nach der Vorstellung der Rationalisten zeichnet sich unzweifelhafte Erkenntnis dadurch aus, dass sie klar und deutlich (*clare et distincte*) ist, d.h. mit anderen Worten dass sie eindeutig kategorial eingeordnet werden kann.

bei der Wirklichkeitswahrnehmung zuweist. Hieraus ergibt sich, dass nicht nur Abhandlungen Welt wahrhaftig abbilden können, die sich einer rationalen Logik folgend klarer und deutlicher d.h. definierter Begriffe bedienen - also der Begrifflichkeit der Naturwissenschaften oder der logisch argumentierenden Theologie - auch jene, die der sinnlichen Wahrnehmung entspringen z.B. die Poesie, das Lied, d.h. Kunst im Allgemeinen.⁶¹

Indem Baumgarten die Sinnlichkeit an die Seite der Ratio stellt und so eine Neubewertung der Kunst als Erkenntnismedium vornimmt, rückt er den Bereich der Kunst und denjenigen der Alltagserkenntnis zunächst eng zusammen. Mittels der Kunst vermag es der Mensch, seine Welt besser zu verstehen. Dieser Status der Kunst als ausgezeichneter Zugang zur Wahrheit macht den Weg frei für eine Auffassung von Kunst als relevante Größe nicht nur für die Erkenntnis, sondern auch die Gestaltung von Wirklichkeit und ist damit Voraussetzung für das Kunstverständnis der Avantgarde, das die Grenzen zwischen Kunstwerk und Leben aufbrechen will.⁶²

Für Baumgarten ist derjenige ein Ästhetiker, der sich in besonderer Weise zum Schönen hingezogen fühlt und sein Denken und Empfinden darauf ausrichtet. Sein Ziel ist die „liebenswürdige Tugend“ und „höhere Erkenntnis“ (Aest. [2], § 44 f) und sollte möglichst entfernt von äußeren Lustbarkeiten und alltäglichen Geschäftigkeiten sein. Hier nun, indem Baumgarten die Unterscheidung von Ästhetiker und Nichtästhetiker vornimmt, macht er deutlich, dass er den Bereich der Ästhetik, dessen Ausdruck die Kunst ist, von jenem der gewöhnlichen Alltagsrealität klar unterscheidet. Die Ästhetik wird einem eigenständigen Bereich zugeordnet, dem sich der Nichtästhetiker nur durch Übung annähern kann [§47 f].

Da Baumgarten, wie bereits bemerkt, seine Aesthetica nicht als Kunsttheorie versteht, ist in seinen Schriften der Begriff des autonomen Kunstwerks nicht explizit ausgearbeitet. Die Abtrennung des Reiches der Kunst ist hier jedoch bereits in einer Form angelegt, an die die folgenden Philosophengenerationen in ihrem Denken zur Kunst immer wieder anknüpften.

⁶¹ Zu der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis vgl. Hans Rudolf Schweizers Vorwort in BAUMGARTEN 1983b, VIIff.

⁶² Die Theorie vom Primat des Ästhetischen beim Wirklichkeitszugang begründete, ausgehend von Baumgartens Aesthetica, eine Aufwertung der Sinnlichkeit, die im Laufe der Geistesgeschichte bis heute die verschiedensten Ausformungen erfuhr. Sie spielt z.B. im 20. Jahrhundert eine entscheidende Rolle in der postmodernen Philosophie (vgl. hierzu WELSCH 1990, 1993, SLOTERDIJK 1987).

2.2.2 Immanuel Kant: Das „interesselose Wohlgefallen“ als Basis der Autonomie der Kunst

Immanuel Kant entwickelt in seiner ästhetischen Hauptschrift, der „Kritik der Urteilskraft“ (KU), die Gedanken Baumgartens zur Ästhetik als Weise des erkennenden Weltzugangs weiter.⁶³

Er geht hinsichtlich des autonomen Status der Kunst in seiner Kritik der Urteilskraft allerdings über Baumgarten hinaus, indem er die Loslösung der Kunst aus den Zusammenhängen der Lebenspraxis von der Seite des Subjekts betrachtet. Seine Kritik der Urteilskraft beschäftigt sich nicht mit der Welt der ästhetischen Objekte, sondern mit der ästhetischen Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters, d.h. mit der Kunst „insofern sie wahrgenommen wird“. Kant untersucht die Basis des reinen Geschmacksurteils, indem er die Wahrnehmungsstruktur des Betrachters analysiert, der einen Gegenstand als schön beurteilt (KU, §2, 204). Er kommt zur Überzeugung, dass die Erkenntniskräfte des Betrachters, d.h. Einbildungskraft und Verstand, angesichts von Schönheit in ein freies harmonisches Spiel treten (KU § 35, 287). Kant entwickelt den Begriff des „interesselosen Wohlgefallens“, der in seinen Augen die Grundlage jedes reinen Geschmacksurteils darstellt und mit dem er die Basis für die theoretische Ablösung der Kunst vom Leben schafft.

Kant überschreibt §2 seiner Kritik der Urteilskraft mit dem Satz:

„Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse“ (KU §2, 204).

„Ohne alles Interesse“ meint hier, dass der Umgang mit Kunst unabhängig von „Begehrungsvermögen“ ist, d.h. es geht nicht um die Sache selbst und ein unmittelbares Interesse, das man an ihr haben könnte. Lediglich der Gegenstand in seiner „bloßen Betrachtung“ ist von Bedeutung (ebd.).

Damit ein reines Geschmacksurteil gefällt werden kann, muss der betrachtete Gegenstand völlig unabhängig von Interessen, welcher Art auch immer, gehalten werden:

⁶³ Kant kannte das Werk Baumgartens sehr gut. Er hielt u. a. seine Vorlesungen an der philosophischen Fakultät in Königsberg in Metaphysik und Ethik nach Baumgarten (vgl. VORLÄNDER 1974, 43).

„Man muss nicht im Mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in diesem Betracht ganz gleichgültig sein, um in Sachen des Geschmacks den Richter zu spielen“ (KU §2, 205).

Das Geschmacksurteil ist für Kant unabhängig von einer nur ansprechenden äußerlichen Erscheinung (KU §3). Auch das Gute, d.h. die ethische Komponente, spielt bei der Betrachtung des Schönen keine Rolle (KU §4). Ebenso trennt Kant die Betrachtung des Schönen von dem Bereich des Sentiments. Es ist unabhängig von „Reiz und Rührung“ (KU §13) und dem Begriff der Vollkommenheit (KU §15). Schließlich löst Kant das Geschmacksurteil noch vom Bereich der Theorie: ein Gegenstand wird nicht nach logischen Regeln bzw. nicht nach bestimmten rationalen Begriffen „schön“ genannt (KU §16, §32).

Für Kant nimmt die Urteilskraft eine wichtige Stellung ein. Sie ist die Verbindung zwischen der Theorie, d.h. der rational-wissenschaftlichen Erkenntnis und der Praxis, d.h. dem Bereich der Freiheit und Moral, da sie zum einen allgemeingültige Urteile fällt, zum anderen aber in ihrer Interesslosigkeit von den Zwängen der Lebenspraxis befreit ist.

Ohne hier weiter auf Kants Kritik der Urteilskraft einzugehen, wird deutlich, dass Kant mit dem Begriff der Interesslosigkeit eine Kategorie einführt, auf deren Grundlage sich die Theorie der Autonomie der Kunst bzw. der Ablösung der Welt der Kunst von der Welt des Alltags bestens entwickeln konnte:⁶⁴

Im Geschmacksurteil, also bei der Auseinandersetzung mit Kunst, hat sich der Betrachter von all seinen alltäglichen Weisen des Wirklichkeitszuganges zu trennen. Weder Verstand oder moralisches Empfinden noch Gefühl oder Interesse am Ding selbst dürfen die reine Lust am Schauen beeinträchtigen. Mit Kants Kritik der Urteilskraft haben wir die Trennung von Kunst und Leben in höchster theoretischer Komplexität, aber auch in konsequentester Deutlichkeit vor Augen.

⁶⁴ Bürger glaubt, im Begriff des interesselosen Wohlgefallens, den er in den Zusammenhang mit der Autonomie des Kunstwerks bringt, eine frühe Emanzipationsbewegung der Kunst aus dem beginnenden Kapitalismus zu sehen. Er sieht das „Begehrungsvermögen“, von dem sich das interesselose Wohlgefallen distanziert, in einem ökonomischen Kontext:

„Wenn das Begehrungsvermögen diejenige Fähigkeit des Menschen ist, die auf der Seite des Subjekts eine auf dem Prinzip der Profitmaximierung gegründete Gesellschaft ermöglicht, dann umschreibt der Kantsche Grundsatz auch die Freiheit der Kunst gegenüber den Zwängen der entstehenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft“ (BÜRGER 1974, 58).

2.2.3 Friedrich Schiller: Ästhetische Erziehung – Erbauung durch Kunst in der Distanz zum Alltag

Nachdem die Aufklärung das Ästhetische zum Bereich des „interesselosen Wohlgefallens“ erklärt und so vom interessengetriebenen Alltag getrennt hatte, geht die Klassik bei ihrer Trennung von Kunst und Leben noch weiter. Die Kunst wird zum Reich des Idealen stilisiert und gerät zunehmend in direkte Opposition zur Welt außerhalb der Kunst.

Friedrich Schiller knüpft bei seinen Überlegungen zur Ästhetik an Kants Denken an, wie er in seiner berühmten Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ ausdrücklich schreibt (SCHILLER: Ästh. Erz., 1. Brief, 4). Er siedelt die Kunst in einem Bereich an, der den alltäglichen Interessen enthoben ist, misst ihr jedoch eine grundlegende lebenspraktische Bedeutung zu: Die Kunst hat eine wichtige Rolle bei der humanistischen Formung des Menschen bzw. dessen Rückführung zu seiner ursprünglichen, über die Jahrhunderte geschwundenen geistigen Größe.⁶⁵ Sie kann nach Schillers Auffassung als Werkzeug der Veredelung des menschlichen Charakters dienen, da sie von den Zwängen des gewöhnlichen Lebens und den menschlichen Bedürfnissen unabhängig ist:

„Dieses Werkzeug ist die schöne Kunst, diese Quellen öffnen sich in ihren unsterblichen Mustern. Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführen, ist die Kunst wie die Wissenschaft losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkür der Menschen“ (SCHILLER: Ästh. Erz., 9. Brief, 32).

Eine wirklich hohe Kunst, die die edle und reine Natur des Menschen zum Ziel hat, darf nur den Idealen der Schönheit und der Wahrheit dienen. So wird sie mit ihrer künstlerischen Kraft die verrohte Natur des Menschen überstrahlen und zum Besseren führen:

„So wie die edle Kunst die edle Natur überlebte, so schreitet sie derselben auch in der Begeisterung, bildend und erweckend, voran. Ehe noch die Wahrheit ihr siegendes Licht in die Tiefen der Herzen sendet, fängt die

⁶⁵ Für Schiller als Vertreter der deutschen Klassik verkörpert das antike Griechenland die Ära der idealen geistigen Größe des Menschen, die es wiederzuerlangen gilt.

„Die Griechen beschämen uns nicht bloß durch eine Simplizität, die unserem Zeitalter fremd ist; sie sind zugleich unsre Nebenbuhler, ja oft unsre Muster in den nämlichen Vorzügen, mit denen wir uns über die Naturwidrigkeit unserer Sitten zu trösten pflegen. Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch, sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen“ (SCHILLER: Ästh. Erz., 6. Brief, 18).

Dichtungskraft ihre Stahlen auf, und die Gipfel der Menschheit werden glänzen, wenn noch feuchte Nacht in den Tälern liegt“ (SCHILLER: Ästh. Erz., 9. Brief, 33).

Es wird deutlich, dass sich mit Schillers Kunstdenken die Distanz zwischen der Kunstwelt und der Alltagswelt noch weiter konkretisiert und mit ihr ein Fortschreiten der Autonomisierung der Kunst. Ihre lebenspraktische Relevanz kann die Kunst nur dann entfalten, wenn sie von den Zwängen des Alltagslebens gänzlich unabhängig bleibt.⁶⁶

Kunstwerke sind Ausdruck der Welt der Ideale und für den Betrachter Objekte der geistigen Teilhabe, die ihm die Möglichkeit eröffnen, aus der Trübsal der primitiven Alltagswelt zu entfliehen und in höhere Sphären einzutauchen. Diese Vorstellung der Kunst als Retterin sollte im Denken Arthur Schopenhauers noch deutlicher in den Vordergrund treten.

2.2.4 Arthur Schopenhauer: Kunst als Rettung aus der Welt des Willens

Einen der Höhepunkte der philosophischen Distanzierung von Kunst und Leben durch die Verabsolutierung der Kunst, findet sich in Arthur Schopenhauers Gedanken zur Kunst, wie er sie u. a. in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ ausgearbeitet hat. Er treibt einen tiefen ontologischen Graben zwischen die Welt der Kunst und die Welt der irdischen (praktischen) Existenz.⁶⁷

In seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ (WWV) entwirft Schopenhauer, ebenfalls ausgehend vom Idealismus Kants, eine philosophische

⁶⁶ In entsprechender Weise sollte sich auch der Künstler bei seiner Arbeit unter keinen Umständen von niederen Bedürfnissen oder dem Zeitgeschmack leiten lassen. Er muss sich eine unbedingte Unabhängigkeit erhalten:

„Der Künstler ist zwar Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling oder gar noch ihr Günstling ist“ (SCHILLER: Ästh. Erz., 9. Brief, 32).

⁶⁷ Wie Platon geht Schopenhauer von einer klaren ontologischen Distanz zwischen Kunst und Leben aus. Während Platon sie als „ontologisch minderwertig“ und damit staatzersetzend einstuft, ist sie für Schopenhauer Ort der Ideale und damit die Rettung. Man könnte sagen, dass Schopenhauer hinsichtlich der ontologischen Distanz der Kunst platonisch ist, hinsichtlich ihrer Bewertung jedoch antiplatonisch.

Auch Arthur Danto zieht den Vergleich zwischen Schopenhauers und Platons Kunstdenken. Er schreibt in „Die Verklärung des Gewöhnlichen“:

„Schopenhauer überhöhte die Kunst in der gleichen Richtung: als Flucht vor den Zwängen des Willens in ein Reich von Formen, die sich in ihrer ontologischen Unberührbarkeit kaum von ihren platonischen Gegenstücken unterscheiden: (...). die Kunst, das Werk des Genius‘, schwärmt Schopenhauer, wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt‘ (...). Dies alles sind verherrlichende Theorien, die die Kunstwerke mit eben jenen prachtvollen Eigenschaften versehen, deren Fehlen Platon an ihnen – im Gegensatz zu den Formen – bemängelte“ (DANTO 1991, 63f).

Weltsicht, in der die Welt *an sich* nicht existiert. Sie ist als solche nie „objektiv“ gegeben, sondern das Ergebnis des sich immer weiter treibenden Willens des Menschen. Die menschliche Existenz ist ein ewiges Leid, da dieser Wille immer ziellos und unbefriedigt bleibt und nie zur Ruhe kommt. Es gibt in den Augen Schopenhauers nur einen Bereich, der diesem *circulus vitiosus* des Willens enthoben ist: die Kunst.

Sie ist für Schopenhauer eine herausgehobene Form der Erkenntnis, die, losgelöst von der Welt der Erscheinungen und ihrer kausalen Struktur, auf das eigentliche Wesen der Welt blickt. Der Alltagserfahrung, besonders aber der Wissenschaft ist der Blick auf die Ideen verwehrt, da sie sich im Grunde nur mit sich selbst beschäftigt und nie zum wahren Kern der Dinge vordringt:

„Diese alle, deren gemeinsamer Name Wissenschaft ist, gehen also dem Satz vom Grunde in seinen verschiedenen Gestaltungen nach, und ihr Thema bleibt die Erscheinung, deren Gesetze, Zusammenhang und daraus entstehende Verhältnisse. – Welche Erkenntnisart nun aber betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfenen und daher für alle Zeit mit gleicher Wahrheit Erkannte, im Einem Wort, die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich, des Willens sind? – Es ist die Kunst, das Werk des Genius (WWV, § 36, 217).⁶⁸

In Kunstwerken drücken sich Erfahrungen aus, die nach Schopenhauer nicht einfach sinnlichen Ursprungs sind, sondern vom Künstler in kontemplativer Versenkung gemacht werden. In diesen „übersinnlichen“ Zustand vermag er die der phänomenalen Wirklichkeit zu Grunde liegenden Ideen aus dem Chaos der ewig getriebenen Welt des Willens hervorzuholen.

„Sie [die Kunst] wiederholt die durch reine Kontemplation aufgefassten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt, (...) Denn sie reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: (...) das Rad der Zeit hält sie an:

⁶⁸ Indem Schopenhauer der Kunst tiefere Erkenntnismöglichkeiten zuspricht als den Wissenschaften, knüpft er an Baumgartens Gegenüberstellung von ästhetischer und rationaler Erkenntnis an. Die Welt, insofern sie sich der Wissenschaft zeigt, ist für Schopenhauer dem *Satz vom Grund* unterworfen (vgl. WWV, § 6, 23 bzw. §15, 95f). Die Kausalität ist jedoch nur eine (subjektive) Erkenntniskategorie und hat mit der Welt an sich nichts zu tun. Gerade weil sie in dem Prinzip der Kausalität befangen ist, ist die Wissenschaft begrenzt, denn eine Erkenntnis, die vom *Satz vom Grund* geleitet wird, kann immer nur feststellen, *dass* sich etwas so oder anders verhält und nicht *warum* (ebd. § 15, 83).

die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee ist ihr Objekt“ (WWV, § 36, 218).

Der gewöhnliche Mensch, „diese Fabrikware der Natur“ (WWV, § 36, 220), kann nur an der Erfahrung des Künstlergenies teilhaben, indem er versucht, einen vergleichbar weltenthobenen Zustand zu erreichen, einen Zustand, in dem er sich den Kategorien von Raum und Zeit enthebt, sich so seiner eigenen Individualität entwindet und damit der Welt des Willens entflieht. Die Teilhabe an der Kunst fordert eine Abwendung von der Welt hin zu der sich im Kunstwerk ausdrückenden Idee.⁶⁹ Das künstlerische Erlebnis ist von einer kontemplativen Willenlosigkeit; der Kunstbetrachter erlangt, dem Leid der Welt des Willens enthoben, den Zustand kurzer Glückseligkeit.⁷⁰

Indem Schopenhauer die Kunst in eine Welt jenseits des von Leid geprägten Alltags entrückt und die Kunstrezeption als eine „willenlose Schau“ beschreibt, entwickelt er aus seinem pessimistischen Denken heraus ein Verhältnis zur Kunst, das für die Romantik, als deren Antipode Schopenhauer eigentlich gilt, charakteristisch ist. An der Kunst kann nur teilhaben, wer die Niederungen des Alltags verlässt und sich ihr in entrückter Versenkung nähert.

Die Distanz zwischen der idealen Welt der Kunst und der des Alltags ist unüberwindlich, mit anderen Worten, das Reich der Kunst ist autonom. Trotz einer kontemplativen Nähe zur Kunst, die der Betrachter erlangen kann, gehört er einer wesenhaft anderen Welt an. Die Kunst ist immer *Objekt* seiner Bewunderung. Hier zeichnet sich ein Zusammenhang ab, der für den Verlauf unserer Darlegungen von zentraler Bedeutung ist und der uns in verschiedenen Variationen immer wieder begegnen wird: Die Vorstellung einer autonomen Kunst, d.h. einer Trennung von Kunst und Leben, geht mit einem Kunstverständnis einher, das Kunstwerke als Kunstobjekte, d.h. in sich geschlossene ästhetische Gegenstände

⁶⁹ Indem Schopenhauer die Kunst in einer wirklichkeitsenthobenen Welt ansiedelt, die sich lediglich vor dem kontemplativen Individuum entfaltet, nimmt er ihr die lebenspraktische Bedeutung, die ihr noch von Schiller zugesprochen wurde und in der Folge ihre Relevanz für die menschliche Kultur. Diese Konsequenz könnte man in Hegels These vom „Ende der Kunst“ formuliert sehen. Für Hegel ist die Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“ (AESTETIK I, 32). Sie gilt „nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft (ebd., 150). Schopenhauer formuliert am direktesten die eigentlich romantische Idee des *l'art pour l'art*, der Kunst um ihrer selbst Willen, was in den Worten Hegels zur Folge hat, dass die Kunst ihre geistesgeschichtliche Bedeutung einbüßt: „(...) ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“ (ebd., 151). (Zu Hegels These vom Ende der Kunst vgl. u. a. OELMÜLLER 1965, DANTO 1995, 30f, BELTING 1983, 18f).

⁷⁰ Die Parallele zu Kants reinem Geschmacksurteil und dem zu Grunde liegenden „interesselosen Wohlgefallen“ ist offensichtlich.

begreift, denen der Betrachter sich immer als Außenstehender, (im Falle der Romantik) als Untergeordneter, also als Gegenüber nähert.

Dieses Grundprinzip der Objektivierung ist eines der für unseren Zusammenhang bedeutsamen Charakteristika, die das traditionelle Kunstmuseum auszeichnen.

Die ausgeprägteste Ausformung des autonomen Kunstverständnisses erfährt die Kunst in der Romantik. Auf unserem schlaglichtartigen Blick auf die Geschichte des autonomen Kunstbegriffs wollen wir uns einem Autor widmen, in dessen Schriften sich in besonders plastischer Form das Kunstverständnis der Romantik ausdrückt, dem Poeten und Kunstschriftsteller Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798).

2.2.5 Wilhelm Heinrich Wackenroder: Die Radikalisierung der Distanz von Kunst und Leben in der Romantik

Im Jahre 1797 veröffentlichte Ludwig Tieck eine Schrift seines Freundes Wilhelm Heinrich Wackenroder mit dem illustren Titel, „Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders – Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“ (WACKENRODER 1917). Das Bändchen versammelt eine Reihe kurzer Essays zu Musik, bildender Kunst und Religion und gilt als eine der einflussreichsten Schriften der deutschen Romantik.⁷¹

Im überschwenglichen Stile seiner Zeit formuliert Wackenroder sein Ideal der Kunst und seine Vorstellung eines angemessenen Zugangs zu ihr.

Für uns ist von besonderem Interesse ein Aufsatz mit dem Titel „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse“ (ebd., 85-89). In ihm drückt sich in vollkommener Weise das romantische Verständnis von Kunst als einem quasi-religiösen Bereich aus. Ihr entspricht eine adorative Haltung gegenüber Kunstwerken, die in ihrer romantischen Leidenschaft und ihrem emotionalen Stil heute

⁷¹ Mit Wackenroders Schrift beginnt u. a. die Rehabilitierung der deutschen Gotik; seine idealisierende Sicht des Mittelalters, wie er sie z.B. in seinem Aufsatz „Ehrengedächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers – Von einem kunstliebenden Klosterbruder“ (WACKENRODER 1917, 61-71) oder in „Schilderung, wie die alten deutschen Künstler gelebt haben: wobei zu Exempeln angeführt werden Albrecht Dürer nebst seinem Vater, Albrecht Dürer dem Alten“ (WACKENRODER/TIECK 2000, 7ff) zum Ausdruck bringt, prägt das Mittelalter-Bild des 19. Jahrhundert und dessen Rezeption in Architektur und Malerei nachhaltig. Zu Wackenroders Kunstbegriff vgl. BOLLACHER 1983.

befremdlich wirken mag. Dennoch lohnt es sich, einen kurzen Blick auf Wackenroders Schrift zu werfen, da das hier formulierte Kunstverständnis eine nachhaltige Wirkung auf den bürgerlichen Kunstbetrieb ausübte. Im romantisch-bürgerlichen Kunstverständnis hat der bis heute einflussreiche Typ des Museums als Kunsttempel bzw. als Kathedrale seine Wurzeln.

Für Wackenroder ist die Begegnung mit Kunst ein mystisches Ereignis. Aber nur wenige seiner Zeitgenossen sind in seinen Augen in der Lage dies zu empfinden und Kunstwerken als Schöpfungen genialer Künstler angemessen zu begegnen. Zu Beginn seines Aufsatzes beklagt er:

„... viel, viel zu wenige sind derer, welche die Werke dieser (aus edlerem Tone geformten) Wesen innig zu verstehen, und (was dasselbe ist), innig zu verehren imstande sind“ (ebd., 85).⁷²

Das Verhältnis der meisten Kunstbetrachter zu den Werken ist oberflächlich und geschieht zur bloßen Zerstreuung und ohne den angemessenen Respekt vor den Schöpfungen der Künstlergenies:

„Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigsamer Demut und in der herzerhebenden Einsamkeit, die großen Künstler, als die Höchsten unter den Irdischen, bewundern, und mit der langen unverwandten Betrachtung ihrer Werke, in dem Sonnen glanze der entzückendsten Gedanken und Empfindungen sich erwärmen möchte“ (ebd., 85f).

Für Wackenroder jedoch dürfen Kunstwerke niemals nur als reizvolle Dekorationsobjekte behandelt werden; sie sind vielmehr Gegenstände der innigen Versenkung, ja der Anbetung. Der Kunstfreund muss sich darüber im Klaren sein, dass er es bei künstlerischen Werken mit Gegenständen zu tun hat, die einer höheren Welt angehören, die sich fundamental von seinem Alltag unterscheidet:

„Kunstwerke passen in ihrer Art so wenig, als der Gedanke an Gott in den gemeinen Fortfluß des Lebens“ (ebd., 87).⁷³

⁷² Wie man sich den romantischen Zugang zur Kunst konkret vorzustellen hat, kann man z.B. in den Texten von Gustav Waagen, seit 1821 Direktor der Berliner Kunstmuseen, nachlesen, in denen er seine Museumsbesuche u. a. in England beschreibt (vgl. HUDSON 1987, 8f).

Ein ernsthafter Kunstliebhaber, wie er Wackenroder vorschwebt, verharrt bei seiner Betrachtung nicht im sinnlichen Gegenüber zum Werk, Wackenroder fordert von ihm die gleiche Andacht wie im Gebet. Ein Kunstwerk offenbart sich nicht jedermann zu jeder Zeit, sondern nur dann, wenn sich der Betrachter bereit hält. Beides, die Kunst und das Gebet, fordern Ruhe, Respekt und eine leidenschaftliche Offenheit:

„Harret wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen. Ihre Zaubergestalten sind stumm und verschlossen, wenn ihr sie kalt anseht; euer Herz muss sie zuerst mächtiglich anreden, wenn sie sollen zu euch sprechen, und ihre ganze Gewalt an euch versuchen können“ (ebd., 87).⁷⁴

Es wird deutlich, dass sich eine ernsthafte Kunstbetrachtung im Sinne der Romantik nicht im schnellen oberflächlichen Sinnenreiz erschöpfen kann.

„... Sie [die Kunstwerke] sind nicht darum da, dass das Auge sie sehe; sondern darum, dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und atme“ (ebd., 88).

Die Begegnung mit Kunst ist kein Anschauen, sondern eine mystische Schau. In stiller und inbrünstiger Versenkung soll sich die Seele des Betrachters „mit den Werken der Künstler zu einem Ganzen vereinigen“. Das Ziel ist also eine Art Ineinsfallen von Werk und Betrachter, d.h. die mystische Aufhebung des Gegenüber von Kunst und Welt.

Man könnte zunächst den Eindruck gewinnen, dass in dieser romantisch-mystischen „Kunstschau“ die Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt aufgehoben

⁷³ Diese Verabsolutierung der Kunst und des Künstlers bedeutet zum einen Freiheit und zum anderen Vereinsamung und Entfremdung von der Alltagswelt. In dieser romantischen Einsamkeit, sieht der Kunstwissenschaftler Winfield T. Scott die Wurzel für die Unverständlichkeit neuerer Kunst. In einer Rezension zu Alexander Dorners „Überwindung der Kunst“ schreibt er, z. T. Dörner zitierend:

„Für die Künstler der Romantik bedeutete seine neue subjektive Freiheit eine immer ansteigende Isolierung.‘ Hierdurch entstand im Leben die Tortur der Unsicherheit und Angst und in der Kunst – schließlich und endlich – der Kult der Unverständlichkeit“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 175).

⁷⁴ Das romantische Verhältnis zur Kunst deckt sich in auffälliger Weise mit der asiatischen Rezeptionskultur, wie sie André Malraux beschreibt: „Ein Bild wird [in China] nicht ausgestellt, sondern entrollt, und dies vor einem Liebhaber im Zustand der Gnade; dessen Einswerden mit der Welt tiefer und reicher zu machen, ist seit fünfzehn Jahrhunderten die Bestimmung des Kunstwerks.“ (MALRAUX 1949, 9).

wird. Ein näherer Blick zeigt jedoch, dass genau das Gegenteil der Fall ist: Diese Form der para-religiösen Verschmelzung setzt nämlich eine unüberbrückbare ontologische Distanz der betreffenden Bereiche voraus. Das romantische Kunstverständnis Wackenroders siedelt die Kunst in einer Region überirdischer Geistigkeit an und verleiht ihr quasi religiösen Status, dem die menschliche irdische Welt eindeutig untergeordnet ist.

„Die Kunst ist über dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren.“ (ebd., 89).

Das Kunstwerk bleibt das ganz andere, dem Leben gegenüber stehende. Entsprechend erfolgt die Kunstbegegnung als Teilhabe, in Form einer demütigen Hingabe an die Kunst,⁷⁵ die Kunstwahrnehmung wird ein quasi-religiöses Geschehen.⁷⁶ Das Kunstwerk funktioniert wie ein Kultgegenstand, der als solcher nur dann sein Wirkung entfalten kann, wenn trotz aller anbetenden Versenkung eine unbedingte Distanz zu ihm eingehalten wird, die letztendlich Ausdruck einer ontologischen Differenz ist. Die Verschiedenheit der Ebene des Betrachters und derjenigen des Kunstwerks bleibt notwendig unüberbrückbar.⁷⁷

Es wird deutlich, dass die Romantik trotz der mystischen Nähe von Kunst und Leben im Kunsterleben den autonomen Kunstbegriff zu seinem Höhepunkt führt.

⁷⁵ Wie in Hans Beltings „Das unsichtbare Meisterwerk“ nachzulesen, konnte diese Form der romantischen Kunstverehrung, wie zum Beispiel bei der Sixtinischen Madonna in eine regelrechte Hysterie ausarten.

„Bald hören wir, dass die Besucher der „Sixtinischen Madonna“ stundenlang vor dem Bild verweilen, in Tränen ausbrechen und von dem Bild im Traum verfolgt werden“ (BELTING 1998, 90).

⁷⁶ Die Nähe von Wackenroders Kunstverständnis zu religiösen und theologischen Fragestellungen ist überdeutlich. Angesichts des mystisch kontemplativen Elements der romantischen Kunstauffassung ist die Tatsache nicht verwunderlich, dass sich romantische Literaten wie Wackenroder oder auch Tieck, obwohl sie Protestanten waren, vom Katholizismus angezogen fühlten (vgl. HELLERICH 1995, 4).

⁷⁷ Positiv formuliert ist diese unüberbrückbare Distanz von Kunst und Betrachter das, was bei Walter Benjamin die Aura des Kunstwerkes heißt. Benjamin definiert die Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (BENJAMIN 1973, 18).

2.2.6 Der romantische Museumstempel als Institutionalisierung des Begriffs einer autonomen Kunst

Entsprechend dem romantischen Begriff von Kunst und Rezeption von Kunst gestaltet sich der Charakter des bürgerlichen Kunstmuseums.⁷⁸ Das romantische Museum ist eine Stätte, an der der Betrachter auf die ganz andere Welt der Kunst trifft und an ihr teilhat. Dem quasi-religiösen romantischen Kunstkult entspricht die Vorstellung des Museums als Kunstkathedrale, dem Ort stiller Kunstkontemplation.

In seiner Schrift „The Museum Age“ schreibt Germain Bazin:

„Looking at art in terms of a religious experience began a new chapter in museology. No longer existing solely for the delectation of refined amateurs, the museum, as it involved into a public institution, simultaneously metamorphosed into a temple to human genius. As either artists or aristocrats, the early connoisseurs felt at home with art. On the other hand, the ‘general public’ experienced a sense of admiration that eluded expression when it was exposed to the fruits of genius; out of this confrontation arose the notion of art’s transcendent worth.“ (BAZIN 1967, 160).⁷⁹

Besonders hinsichtlich der Rezeptionskultur spielt der Museumstyp der Kunstkathedrale bzw. des Kunsttempels bis in die Gegenwart in der Museumsdiskussion eine entscheidende Rolle. Bazon Brock weist auf diese Parallelität des Verhaltens von Museums- und Kirchenbesuchern auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hin.

„Abgesehen davon, dass auch die Götter und Gott zum Museumsgegenstand herabgekommen sind, lässt sich an den Museumsbesuchern beobachten, in welchem Maße sie Verhaltensweisen, die in der Kirche ausgebildet wurden, ins Museum hineintragen: Reduktion der Äußerungsformen von Subjektiv-

⁷⁸ Auf den engen Zusammenhang von bürgerlicher Kultur und Romantik kann hier nicht näher eingegangen werden (vgl. hierzu u. a. NIPPERDEY 1998, 22f).

⁷⁹ Dieser Museumsbegriff spiegelt sich auch, wie Klaus Dröhrer feststellt, in den Formulierungen, mit denen sich romantische Autoren über Kunstinstitutionen äußern. So spricht Hölderlin von „ästhetischer Kirche“, Novalis von der „Ecclesia pressa der besseren Welt“, Klenzes Glyptothek wird „Heiligtum“ genannt und „Tempel“ ist die Bezeichnung für Schinkels Schauspielhaus und das Museum in Hannover“ (nach DRÖHRER 1976, 94).

Mit dem Thema Museum als Kathedrale in der Gegenwart beschäftigt sich u.a. Arthur Danto in seinem Aufsatz „Museum und die durstigen Millionen“ (DANTO 1996, 201-246), wobei er allerdings von der repräsentativen architektonischen Erscheinung von Museumsbauten ausgeht. In seinen Augen ist jedoch die einer Kunst-Kathedrale angemessene Andacht und Konzentration in Museen gegenwärtig der Eventisierung zum Opfer gefallen. Danto spricht von einer „Disneyfizierung“ von Museen und Kathedralen (ebd., 237).

tät auf ein Minimum geflüsterter Kommunikationsketten;⁸⁰ Einschränkung der gestischen Äußerungsformen auf Haltungen respektvolle Unterwerfung; Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf den gezeigten Gegenstand in der Erwartung, dass der Kommunikationsfluss sich sogleich beschränkt auf die Richtung Gegenstand → Besucher; Abmessung der rituellen Distanz und ihre strikte Einhaltung; Spekulation auf die Objektivität und Gesetztheit des Gegenstandes, seine Bedingungslosigkeit und Unwiderrufbarkeit“ (BROCK 1970, 28).⁸¹

Es ist jedoch wichtig, sich die Grundlage dieses Verhaltens für das para-religiöse Verhältnis zum Museum zu vergegenwärtigen. Sie besteht darin, dass der Großteil der gegenwärtigen Besucher nach wie vor einem bürgerlich-romantischen Kunstbegriff anhängt, der Kunstwelt und Lebenswelt strikt voneinander trennt und somit das Kunstmuseum zu einem Ort „außerhalb“ der Alltagswelt werden lässt.⁸² Nur wenn davon ausgegangen wird, dass es sich bei Kunstgegenständen um Dinge handelt, die einen außergewöhnlichen Status besitzen, macht es Sinn, einen besonderen Ort einzurichten, an dem man diesen außergewöhnlichen Dingen begegnen kann. Dieser fundamentale Unterschied zwischen Kunst und Leben ist die Grundlage für die Existenz des bürgerlich-romantischen Museums. Aus dem nicht-alltäglichen Status der Kunst schöpft die Institution durch ihre gesamte Geschichte hindurch ihre Macht.

An dieser Stelle sollen unsere philosophie- bzw. geistesgeschichtlichen Vorbemerkungen zum Kunstbegriff vorerst einhalten.

Wir verfolgten die Entwicklung des autonomen Kunstbegriffs ab der Aufklärung und haben seinen Werdegang als eine immer tiefer gehende Trennung von Kunst-

⁸⁰ Deutlich ist hier die Parallelität zu Paul Valérys berühmtem Museumstext, in dem er ebenfalls die Veränderung der Kommunikation im Museum beschreibt:

„Meine Stimme wird anders und setzt ein wenig höher an als in der Kirche, doch weniger laut als gemeinhin im Alltag.“ (VALÉRY 1959, 53).

⁸¹ Auch in einem seiner jüngsten Aufsätze zur Museumskultur vertritt Brock die Ansicht, dass das Ritual der Andacht selbst im modernen Museum die Rezeptionskultur prägt:

"Der Aufenthalt in solchen Museen konditioniert das Verhalten der Besucher (...): Verlangsamung der Bewegungsabläufe, Vermeidung von Spontanäußerungen, Einschränkung der Sprechlautstärke, hypnotische Konzentration des Blicks, offenbarungsbereite Öffnung des psychischen Systems (...)." (BROCK 2001, 29).

⁸² Diese Trennung vollzieht sich freilich nicht nur im Falle geschlossener Museumsbauten sondern auch, wie Robert Smithson bemerkt, in Parkanlagen, z.B. in jenen, die Museen umgeben. (Man denke etwa an die Fondation Maeght in St. Paul du Vence).

„Parkanlagen (...) isolieren die Kunstwerke als lauter Objekte zur formalen Ergötzung“ (nach KRAVAGNA 2001, 18).

Kunstwelt und Lebenswelt dargelegt, die in der Romantik ihren Höhepunkt findet und dabei entscheidende Zwischenergebnisse für unsere Untersuchung erarbeitet. Besonders wichtig ist die Einsicht, dass Kunstbegriff und Museumsbegriff untrennbar miteinander verbunden sind. Der Charakter der Museumsinstitution ergibt sich direkt aus dem zu Grunde liegenden Kunstverständnis. Entsprechend seinem autonomen Kunstbegriff entwickelte sich folglich das romantische Museum zu einem Ort, an dem die Kunst gleichsam kultisch verehrt wurde, wenn sie überhaupt zugänglich war. Die Institution des Museums festigte das schon in seinen Anfängen angelegte unüberbrückbare Gegenüber von Kunstwelt und Lebenswelt: Das Museum des autonomen Kunstbegriffs ist die ausgeprägteste Form der Institutionalisierung der Distanz von Kunst und Leben.

Ein wichtiges Symptom dieser Distanz ist die Tatsache, dass das autonome Kunstwerk den Status des Gegenstandes, des Kunstobjektes hat. Diese Objektstellung des Kunstwerks, die besonders im Zusammenhang mit der Verwissenschaftlichung des Kunstwerkes noch genauer darzustellen sein wird, ist für unsere Erörterungen vor allem im zweiten Teil der Arbeit von zentraler Bedeutung. Die Objekthaftigkeit von Kunst geht einher mit einer grundlegenden Gegenüberstellung von Kunstwerk und Betrachter, die genau genommen eine nur äußerliche, d.h. auf Sinnesreizen basierende Begegnung von Kunstwerk und Betrachter zulässt. Das Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter ist bei einem autonomen Kunstverständnis grundsätzlich ästhetisch. Das Kunstmuseum des autonomen Kunstbegriffs ist der Ort des ästhetischen Erlebens. Auf diese Zusammenhänge wird noch ausführlich einzugehen sein.

Auf der Grundlage des romantischen Kunstverständnisses festigte das Museum auch nach der Einebnung feudalistischer Hierarchien seine gesellschaftliche Sonderstellung. Der romantische Kunsttempel war und blieb ein Ort der Macht, dessen politische Relevanz sich im Laufe des 19. Jahrhunderts noch maßgeblich erhöhen sollte.

Im Folgenden soll uns nun diese Politisierung der Museumsinstitution beschäftigen. Auch hier zeigt sich das Prinzip der Distanzierung als durchgängig wirksam. Diese Darlegungen führen schließlich weiter zum letzten großen Abschnitt unserer institutstheoretischen Analyse, der sich dem Museum als wissenschaftlicher Institution widmet.

2.3 Museum und Macht - Die politische Distanz

Aus unseren bisherigen Darlegungen zur Museumsgeschichte ging hervor, dass sich in den Kunstsammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts das Prinzip der Distanz von Kunst und Betrachter, das wir bereits im Zusammenhang der Vorformen der Kunstmuseen herausgearbeitet hatten, fortführt. Trotz der Öffnung der Sammlungen im Zuge der Aufklärung stand die direkte Begegnung von Kunst und Öffentlichkeit zunächst nicht im Vordergrund. Eine wichtige Aufgabe des Museums bestand auch unter dem Regime des Bürgertums in Festigung und Ausbau gesellschaftlicher Macht. Die Öffnung der Museen erscheint unter diesem Blickwinkel eher als ein machtpolitischer denn ein „kulturpolitischer“ Akt.⁸³ Um dergestalt als Machtinstrumente fungieren zu können, waren die Museen auf den Erhalt ihres besonderen Status, d.h. als Ort von besonderen Sammlungsgegenständen, und auf die Trennung von Kunstsphäre und Alltagssphäre angewiesen. In diesem Sinne waren Museen nie „neutrale“, d.h. allein dem Schönegeistigen gewidmete Ansammlungen von Kunst. Sie waren immer politische Orte. Im Folgenden wird die Verstärkung dieser Politisierung im Verlauf des 19. Jahrhunderts darzustellen sein. Es wird sich zeigen, dass das Prinzip der Distanz, obgleich die Museen eine neue Volksnähe anstrebten, in seinen Grundzügen nicht in Frage gestellt, ja sogar noch verschärft wurde. Zwar rückten Kunstmuseum und politische Öffentlichkeit näher zusammen, die Distanz von Kunst und Lebenspraxis jedoch blieb.

2.3.1 Das Kunstmuseum als Propagandainstrument

Die gesellschaftliche Rolle des Kunstmuseums wandelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entscheidend. Museen erfüllten zunehmend gesellschaftliche und kulturpolitische Funktionen, die meist der Stärkung des jeweils bestehenden gesellschaftlichen Systems dienten. Während die Wunderkammern und fürstlichen Sammlungen dem Ruhm und der Stabilisierung des einzelnen Fürsten dienten,

⁸³ Die europäischen Fürsten hatten, wie Walter Grasskamp bemerkt, aus den Entwicklungen der französischen Revolution gelernt und hofften durch Zugeständnisse an das Bürgertum, etwa die Teilhabe an kulturellen Institutionen, etwaigen revolutionären Kräften den Wind aus den Segeln zu nehmen. Grasskamp nennt in diesem Zusammenhang das Museum ein „Bestechungsgeschenk“ (GRASSKAMP 1981, 39).

wächst dem Museum im 19. Jahrhundert im Zuge der Herausbildung von Nationalstaaten eine integrative Aufgabe zu. Es galt, die abstrakte gemeinschaftsbildende politische Kategorie der „Nation“ anschaulich mit Sinn zu füllen und dem Volk unmittelbar erlebbar zu machen. Museen wurden politische Lehrstätten zur Ausbildung staatsbürgerlicher Tugenden und Orte nationaler Identitätsstiftung. Institutionen, wie etwa das kunsthistorische Museum in Wien, entwickelten sich als kultureller Identifikationspunkt, der das heterogene Herrschaftsgebiet der K.-und-K.-Monarchie symbolisch an einem Ort vereinigte und so zusammenhielt.⁸⁴ Das Musée Français, gegründet nach der französischen Revolution, wird zum Sinnbild der Volksherrschaft. Der Absolutismus ist besiegt: Das Volk hat unbegrenzten Zutritt zu den vormals verbotenen Prachträumen der gestürzten Herrschaft und erlebt in der Kunst, die dort zu sehen ist, die eigene kulturelle Größe.⁸⁵

Unter Napoleon erfährt das Museum allerdings noch einmal eine Blüte als feudal-imperialistische Institution. Umbenannt in *Musée Napoléon* und in seinen Beständen um unschätzbare Werke aus Beutezügen erweitert, verkörperte es unter seinem neuen Kaiser die imperiale Macht Frankreichs.⁸⁶ Seinen spektakulärsten Ausdruck fand diese Idee des Museums in den Architekturentwürfen des Revolutionsarchitekten Etienne-Louis Boullée, etwa seinem 1783 entworfenen Monumentalmuseum (vgl. PEVSNER 1976, 119).⁸⁷ Boullées gigantische Architekturmonumente verstanden sich nicht nur als Sammlungsort von Kunst,

⁸⁴ Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts erfolgte eine auffällige Häufung von Museumsgründungen in der Donaumonarchie. Diese erwuchsen einerseits einem aufklärerisch-bildungsbürgerlichen, andererseits einem romantisch-nationalistischen Geist. Die integrative, aber auch vereinheitlichende Funktion dieser Institutionen spiegelt sich u. a. in der Tatsache wieder, dass diese überall im Habsburgerreich nach ähnlichem Muster aufgebaut waren. Sie orientierten sich jeweils nach den Statuten des ersten Museums dieser Art, des Johanneum in Graz von 1811 (vgl. hierzu WAGNER 1977, 19).

⁸⁵ Die Nationale Bedeutung der Kunst und damit ihre nationale Institutionalisierung ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in ganz Europa von herausragender Wichtigkeit (vgl. RASMUSSEN 1977, CALOV 1977). Hierzu gehörten nicht nur die Gründung von Museen, sondern auch Projekte des Denkmalschutzes d.h. der systematischen Archivierung von Kulturgütern (vgl. hierzu BURIAN 1977 11ff).

⁸⁶ Zur Entwicklung des Museums in der Französischen Revolution vgl. GRASSKAMP 1981, 21ff.

⁸⁷ In der Folge übernahmen eine Reihe von Museen anderer europäischer Staaten das napoleonische Muster eines Nationalmuseums: die British National Gallery, der Prado, die Brera, das Rijksmuseum, und in Preußen das Preußische Staatmuseum.

Arthur Danto weist darauf hin, dass die Blüte des Museums als Ort Nationaler Identität unter Napoleon seine Wurzeln u. a. in dem Antiklerikalismus des nachrevolutionären Frankreichs hat. Statt göttlicher Personen verehrte man nun die nationale Seele in Form von Kunst (DANTO 1996, 244).

sondern auch als Sammlungsort einer neu erstandenen Nation. Sie sind wie Beat Wyss schreibt, „Ausdruck der Identität von Volk und Führern“ (WYSS 1998, 78).⁸⁸

2.3.2 Das Museum als nationales Archiv

Auch in Deutschland erfuhr das Kunstmuseum einen enormen Aufschwung, der vor dem Hintergrund der damaligen einschneidenden politischen Entwicklungen verständlich wird: Bismarck führte in nur wenigen Jahren die seit Jahrhunderten lose verbundenen Einzelstaaten des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ihrem Zusammenschluss unter dem preußischen König zu. Mit dem Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 erzwang Bismarck zwar die Gründung des Deutschen Reiches, d.h. eines politisch geeinten Deutschlands; eine deutsche Identität war jedoch in der jungen Nation noch lange nicht vorhanden.⁸⁹

Die Kunst sollte als integratives Moment zur Ausbildung dieses gesamtdeutschen Nationalgefühls beitragen. Es galt, mit den Worten Paul Ortwin Raves, eine „mit Mitteln der Kunst gebildete Selbstdarstellung der Nation“ zu errichten (vgl. RAVE 1969, 4). Dieser zentrale kulturpolitische Auftrag wuchs nun den Kunstinstitutionen des jungen Deutschen Reiches zu.⁹⁰

Mit dem Ausbau der Museumsinsel in Berlin ließ Kaiser Wilhelm II. ab 1896 einen prächtigen Ort germanischer Kultur entstehen, an dem den Deutschen die herausragendsten Beispiele ihrer Kunst vor Augen gestellt werden sollten. Eine bedeutende Antikenausstellung zeugte neben einer umfangreichen ethnographischen Sammlung für den globalen imperialen Anspruch des deutschen Kaiser-

⁸⁸ Im Rahmen unserer Ausführungen ist es nicht möglich, detaillierter auf die Identifizierungs-Mechanismen von Museen einzugehen. In diesem Zusammenhang sei der Aufsatz „Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten von Museen“ von Sharon J. MacDonald erwähnt, in dem sie sich u. a. Gedanken über eine identitätsstiftende Rolle des Museums in einer postnationalen Ära Gedanken macht (vgl. MACDONALD 2000). Eine umfassende Untersuchung zum Museum der französischen Revolution liegt mit HARTEN 1989 vor.

⁸⁹ Bestrebungen zur Gründung eines deutschen Nationalmuseums gab es seit Beginn der gesamtdeutschen Tendenzen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Bereits 1838 hatte Rudolf Marggraf auf die Wichtigkeit der Gründung einer gesamtdeutschen Kulturinstitution als Mittel zur Bildung des Nationalgeistes hingewiesen (DRÖHMER 1976, 75f bzw. SHEEHAN 2000, 110ff / SHEEHAN 2002, 169ff).

⁹⁰ Freilich fiel diese Aufgabe nicht allein den Kunstmuseen zu. James J. Sheehan weist auf die Parallelität der Entwicklung des Kunstmuseums und der Entstehung der Kunstvereine und deren gemeinsamen nationalistischen Hintergrund hin (SHEEHAN 2000, 110ff). Zum Verhältnis von Kunstmuseum und Kunstverein siehe auch FEIST 1986.

reiches.⁹¹ Durch den umfassenden Ausbau der Berliner Museen zog die junge Hauptstadt des deutschen Reiches nach den politischen Erfolgen auch auf kulturellem Felde mit anderen europäischen Metropolen, wie London, Paris oder Wien gleich.⁹² Die Bedeutung, die dem Hauptstadt-museum seit den 1870er Jahren beigemessen wurde, dokumentiert sich u. a. in der Entwicklung seines Ankaufetats. 1873 stockte man diesen von 20 000 auf 108 000 Taler auf, er wurde also mehr als verfünffacht (vgl. JOACHIMIDES 2001, 54).

2.3.3 Kulturpolitische Abgrenzung im Wilhelminischen Museum

Das Museum hatte nach innen den nationalen Zusammenhalt und nach außen imperiale Größe zur Schau zu stellen. Die Kunst diente zur Veranschaulichung und Illustration nationaler Kulturpotenz und als ästhetische Instanz zur Sicherung des kulturellen Status quo. Dementsprechend reaktionär war auch die wilhelminische Sammlungs- und Ausstellungspraxis. Das Museum entwickelte sich in einem kulturpolitischen Sinne als Institution der Ab- und Ausgrenzung. Neue künstlerische Strömungen oder die Kunst des Auslandes war für einen nationalen Kulturtempel im wilhelminischen Deutschland nicht relevant.

Der Kaiser sah es als sein monarchisches Recht, ja seine Pflicht an, in kulturpolitischen Fragen, die die Reinheit der deutschen Kunst betrafen, wichtige Entscheidungen höchstpersönlich zu fällen. Dies beförderte zwar die Entwicklung der Museumsinstitution als solcher, da sie zur Chefsache wurde, der Kunst selbst, besonders der zeitgenössischen Kunst, war damit jedoch kaum gedient. Im Gegenteil: Wilhelm II. war in Sachen Kunst kein Experte zu nennen, er bevorzugte die herkömmliche naturalistische Historien- und Genremalerei. Jegliche modernen Ansätze in der Kunst sah er als Gefahr für die künstlerischen Ideale des deutschen Volkes (vgl. hierzu RAVE 1969, 62).⁹³

⁹¹ Mit den kaiserlichen Nationalmuseen wurde in gewisser Hinsicht im großen Stile an das Prinzip der frühen Kunstkabinette angeknüpft, mit denen sich der Landesfürst seinen Weltkosmos in miniature schuf, um dergestalt symbolisch seinen Herrschaftsanspruch zu unterstreichen.

⁹² Zur Entwicklung der Berliner Museumsinstitutionen im wilhelminischen Kaiserreich, besonders zur Rolle Wilhelm von Bodes als deren maßgeblicher Gestalter vgl. GAEHTGENS 1992, 11ff.

⁹³ Die künstlerischen Berater Wilhelms, mitunter mittelmäßige und konventionell arbeitende Künstler, wiesen den Kaiser darauf hin, dass die neueren Kunstströmungen nicht nur undeutsch seien, sondern Moral und politische Ordnung des Landes gefährdeten. Ludwig Justi berichtet davon, dass

„seiner Zeit in Berlin Werner und Meyerheim dem Kaiser eingeflüstert [hatten], die französischen Impressionisten (...) seien „die Pariser Sezession“; die Sezessionisten seien Sozialisten, wollten die Seele des deutschen Volkes vergiften,, (JUSTI 1930, 58)

Kunst hatte vor allem deutsch, gegenständlich und klar verständlich zu sein.⁹⁴

Die Nationalgalerie bekam 1905 einige Gemälde van Goghs geschenkt, die allerdings wieder zurückgegeben werden mussten, weil sie nach dem Geschmack des Kaisers zu „französisch“ waren. Auch Gemälde Franz von Marées, einem Deutschen französisches Namens, waren Wilhelm nicht deutsch genug (ebd. 64).⁹⁵

Erst 1919, nach dem Ende des Kaiserreiches, entstand das erste Museum des 20. Jahrhunderts für zeitgenössische Kunst in Deutschland. Justi gliederte die moderne Abteilung aus der Berliner Nationalgalerie aus und stellte sie im Kronprinzenpalais neu zusammen. In relativ kurzer Zeit entwickelte sich hier der Prototyp des modernen Kunstmuseums, der über Jahrzehnte hinweg beispielgebend für die Museen moderner Kunst werden sollte (vgl. hierzu JOACHIMIDES 2001, 199ff, RAVE 1987, 16ff, hier auch Abbildungen 49ff).⁹⁶

2.3.4 Distanzierung durch Politisierung

Es wird deutlich, dass mit der Politisierung der Museen die grundsätzliche Distanz zwischen Kunst und Leben unverändert bestehen bleibt. Als Propagandamedium fördert es zwar die Nähe von Besucher und Kunst, ohne dabei jedoch auf eine Begegnung des Betrachters mit der Kunst um ihrer selbst willen abzielen. In den Kunstwerken war die Größe der deutschen Kultur zu verehren, sie waren im Grunde künstlerisch mehr oder weniger hochwertiges Propagandamaterial.

⁹⁴ Als z.B. Wilhelm II. eine impressionistisch frei gestaltete Darstellung des Grunewaldsees, gemalt vom Berliner Sezessionsmaler Walter Leistikow sah, qualifizierte er die Arbeit mit den Worten ab, die Natur sähe so nicht aus, er als Jäger wisse dies (RAVE 1969, 62).

⁹⁵ Selbstverständlich widersprach Wilhelms Kunstauffassung gänzlich den Vorstellungen progressiver Museumskuratoren. Den tapfersten Kampf um die Moderne, so auch der Titel einer Ausstellung zu diesem Thema (HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996) foht wohl Hugo von Tschudi, der sowohl in seiner kuratorischen Praxis als auch mit seinen (wenn auch raren) öffentlichen Äußerungen in sehr subtiler, aber eindeutiger Weise seine Opposition zur kaiserlichen Museumskultur deutlich machte. Man vergleiche hierzu vor allem Tschudis hintergründige und gewagte Ansprache zum Geburtstag des Kaisers 1899, in der er im Gewand einer Lobesrede einer Kunstauffassung Ausdruck verleiht, die den konservativen kaiserlichen Ansichten in jeder Hinsicht widersprach (TSCHUDI 1912). Wie unvereinbar die beiden Parteien einander gegenüberstanden, mag die Beschreibung eines Treffens zwischen Hugo von Tschudi und Wilhelm II. illustrieren, das Julius Meier-Graefe in einem Aufsatz zum Andenken Tschudis beschreibt (MEIER-GRAEFE 1913, 41).

⁹⁶ Ludwig Justis Bedeutung für die Entwicklung des modernen Museums ist enorm. Die von ihm herausgegebene Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ war Anfang der 30er Jahre das Diskussionsforum der bedeutendsten Museumsexperten seiner Zeit (vgl. MUSEUM DER GEGENWART bzw. WINKLER 2002).

Der Kunsthistoriker Karl Scheffler charakterisiert in seiner einflussreichen kritischen Schrift „Berliner Museumskrieg“ von 1921, die wilhelminische Museumskultur mit folgenden Worten:

„Ganz absichtsvoll ist die Nationalgalerie dynastischen Interessen dienstbar gemacht worden, zeitweise hat man sie mit einer Ruhmeshalle verwechselt. Es mussten darin deutsche Siege verherrlichende Schlachtenbilder, Bildnisse und Büsten von Fürstlichkeiten, Staatsmännern und Feldherren aufgestellt werden, und es wurden grundsätzlich Kunstwerke bevorzugt, die ihrer Sujets wegen geeignet erschienen, die bestehenden sozialen Verhältnisse zu stützen. Die Galerie diente dazu, das Volk nach einer bestimmten Richtung zu „erziehen“, es fromm und politisch zuverlässig zu erhalten“ (SCHEFFLER 1921, 105f).

Die Kunst wurde in den Museen präsentiert, um der politischen Meinung des Betrachters eine bestimmte Richtung zu geben bzw. um traditionelle Auffassungen zu bestärken.⁹⁷ Damit hatten die Museen schon in der Kaiserzeit die Rolle zu erfüllen, die ihnen 30 Jahre später unter der Herrschaft der Nationalsozialisten in noch deutlicherer Form zufallen sollte. Sie waren „Volksbildungsstätten im wahrsten Sinne“ und dies bedeutete: Orte einer reaktionären deutschnationalen Kulturpropaganda.⁹⁸

2.3.5 Die Kritik am politischen Museum

Seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelten sich, ausgehend von der Arbeit Alfred Lichtwarks, immer mächtigere Tendenzen im Museumswesen, die für ein Museum plädierten, das als umfassende Bildungsinstitution die Nationalpädagogik der Kaiserzeit hinter sich lassen sollte.

Kunsthistoriker wie Karl Scheffler übten scharfe Kritik an der politischen Instrumentalisierung der Museen und der damit verbundenen Entfremdung von ihren eigentlichen Aufgaben. In der bereits erwähnten Schrift „Berliner Museumskrieg“ plädiert er für eine neue Museumsära, die mit den herkömmlichen spätfeudalisti-

⁹⁷ Ausgehend von derartigen traditionalistischen Strukturen des Kulturlebens knüpft Marcuses Begriff des *affirmativen Charakters der Kultur* an, der die kulturpolitische Diskussion ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachhaltig prägen sollte (MARCUSE 1965).

⁹⁸ Walter Grasskamp nennt diese Komponente der Ausstellungspraxis die „Umwandlung der Besuchermassen in politisch definierte Einheiten“ (GRASSKAMP 1981, 44).

schen Strukturen endgültig aufräumen und zu einer wahrhaftigen Öffnung der Institution finden sollte.⁹⁹

Das Museum sollte eine freie Institution werden, die den Betrachter und die Werke als solche ernst nimmt:

„Das Museum ist, allem voran, um seiner selbst willen da, es ist, wie alles Geistige, in erster Linie zweckfrei, ja, seine beste Kraft liegt darin, dass es inmitten einer unnatürlich zweckvoll arbeitenden Welt, zweckfrei bleiben kann“ (SCHEFFLER 1921, 108).

Museumstheoretiker wie Scheffler empfinden die Distanz zwischen Kunst und Betrachter, die sich mit einer politischen Instrumentalisierung ergibt. Solange die Freiheit des Museums nicht gewährleistet ist, ist eine wirkliche Nähe zur Kunst und damit die Auseinandersetzung mit ihr nicht möglich.

Für die Museumsreformer am Beginn des 20. Jahrhunderts wurde es zur Aufgabe, an der Aufhebung dieser Trennung von Kunstwerk und Betrachter zu arbeiten. Ihr Ziel war der freie Austausch zwischen Werk und Betrachter, zwischen Kunst und Leben. Nicht der symbolische oder rein ästhetische Wert des Werkes stand im Vordergrund der Museumsarbeit, sondern sein kulturgeschichtlich relevanter Gehalt. Der Weg zum Werk wurde das Wissen um das Werk. Es entwickelte sich eine Wissenschaft der Kunst, die gemäß dem naturwissenschaftlichen Wissensideal den Versuch unternahm, Kunst zu beschreiben, zu erklären und zu kategorisieren. Immer stärker tritt bei den Kunstmuseen jener Aspekt in den Vordergrund, der schon seit den späten Kunst- und Raritätenkammern, besonders jedoch seit der Aufklärung das Museum begleitet und nachhaltig geprägt hat: das Museum als Ort der Bildung und des Wissens.

An dieser Stelle unserer Ausführungen ist ein weiterer wichtiger Punkt der Entwicklung und Wandlung des Museums als Ort der institutionalisierten Distanz von Kunst und Leben erreicht. Die Öffnung des Museums am Ende des 18. Jahrhunderts hatte, wie wir sahen, diese Distanz nicht aufgehoben: Zum einen übernahm das Bürgertum die ehemals fürstliche Regentschaft über die Museen und versah sie mit ihrem Reglement, zum anderen blieb eine Abhängigkeit der Institu-

⁹⁹ Vgl. hierzu JOACHIMIDES 2001, 195; zu Schefflers grundsätzlicher museumstheoretischer Position vgl. JOACHIMIDES/KUHRAU/VAHRSON/BERAU 1995, 192ff.

tion von politischen Machtstrukturen erhalten. Die Polarisierung von Kunst und Leben verschärfte sich damit im Laufe des 19. Jahrhunderts in gewisser Hinsicht sogar. Erst die Museumsreformen in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg scheinen die traditionellen Konstellationen zu durchbrechen, indem sie das Museum als unpolitische Bildungsinstitution etablierten und so das Versprechen, die Museen für alle zu öffnen, endgültig einlösen. Ob und inwiefern hierdurch eine wesentliche Annäherung von Kunst und Leben, d.h. die Überwindung der traditionellen Trennung erfolgte, soll uns in den nun folgenden Abschnitten beschäftigen.

Das Thema soll zunächst die Entwicklung des Museums als Ort des Wissens und der Wissensvermittlung sein. Hierbei gilt, wie bereits in den vorangegangenen Abschnitten, unser Hauptaugenmerk dem Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter mit dem Ziel, die Konstellation von Kunst und Leben im Kunstmuseum unter dem Paradigma der Wissenschaftlichkeit zu beleuchten.

2.4 Museum und Wissen - Die wissenschaftliche Distanz

Die Entwicklung der Kunstsammlungen kann als die Geschichte eines Versuches beschrieben werden, das Wissen um die Natur und Kultur in Form von herausragenden Manifestationen zu sammeln, zu ordnen, zu systematisieren, zu institutionalisieren und so verfügbar zu machen. Ihren Anfang nahm wissensgeleitete Archivierung im Zuge der Aufklärung, wobei zunächst nicht die Kunst, sondern naturkundlich relevante Exponate Gegenstand der wissenschaftlichen Ordnung waren. Das Museum entwickelte sich zum Archiv, das Wissen in Form einer systematischen Sammlung speicherte. Entsprechend wandelte sich der Charakter der Museumsinstitution von einer reinen Repräsentationsstätte zu einer Bildungsstätte.

2.4.1 Das Museum als Bildungsstätte

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts forderten Gelehrte und Wissenschaftler vor dem Hintergrund eines aufklärerischen Bildungsgedankens Kunst- und Naturaliensammlungen als öffentliche Einrichtungen nutzbar zu machen. In seiner Schrift „Die Geöffnete Raritäten- und Naturalienkammer“ hatte Leonhard Christoph Sturm genaue Anweisungen gegeben, wie das Museum seiner Zeit ein-

zurichten sei, damit es bestmöglich zur Wissensvermittlung beitragen könnte.¹⁰⁰ Er regte an, das Museum als aktive Lehranstalt zu gestalten, in der Vorlesungen und Bildungsveranstaltungen abgehalten werden sollten (vgl. hierzu STEINWÄRDER 1992, 11f). Die Idee der Kunstsammlung als Bildungsstätte entstand allerdings schon zweihundert Jahre vor der Aufklärung.

2.4.1.1 Das Museum als Mustersammlung

Die ersten neuzeitlichen Museumsstiftungen im 17. Jahrhundert in England waren z.B. weniger Kunstsammlungen als Archive naturwissenschaftlicher Exponate. Sie entsprangen allerdings eher einem naturwissenschaftlichen Forschergeist als einem ästhetischen oder schönggeistigen Bedürfnis.¹⁰¹ An Universitäten wurden umfassende Naturaliensammlungen angelegt,¹⁰² die z. T. von privaten Sammlern gestiftet waren. So ging z.B. die reiche Sammlung des Elias Ashmole (1617-92) an die Universität von Oxford, damit sie dort als Anschauungs- und Lehrmaterial dienen konnte. In dem Schriftstück von 1686, das die Museumsregeln des Ashmolean Museums festlegt, findet sich in der Präambel folgende Begründung für die Stiftung:

„Because the knowledge of Nature is very necessarie to humane life, health, & the conveniences thereof, & because that knowledge cannot be soe well & usefully attain'd, except the history of Nature be knowne & considered; and to this [end], is requisite the inspection of Particulars, especially those as are extraordinary in their Fabrick, or usefull in Medicine, or applied to Manufacture or Trade“ (zitiert nach MACGREGOR 1985, 152).

Dieser pragmatische Geist setzte sich nach und nach in ganz Europa durch. Dem Universalgelehrten Leibniz, der u. a. der Berater Peters des Großen bei der Einrichtung seiner Museen in St. Petersburg war, schwebte ebenfalls das Museum als allgemein zugängliche Bildungseinrichtung vor. Er wollte jedoch den Kreis der Besucher nicht auf Wissenschaftler und Experten einschränken, sondern auch den

¹⁰⁰ Sturm veröffentlichte die Skizze eines idealen Museums, das er als dreistöckiges Gebäude mit einer Vielzahl von Räumen konzipierte, die jeweils unterschiedlichen Objektarten gewidmet waren.

¹⁰¹ Dieser naturwissenschaftliche Pioniergeist findet sich, wie Bredekamp ausführt, seit Beginn der Kunst- und Wunderkammern. Die frühen Sammler sahen sich als Nachfolger des Prometheus, des mystischen Begründers der Wissenschaft (vgl. BREDEKAMP 1993 26).

¹⁰² Vgl. hierzu SCHUPACH 1985.

einfacheren Berufsgruppen, etwa Handwerkern und Landwirten, die Möglichkeit eröffnen, sich im Museum zu schulen (vgl. BERLINER 1928, 327).

In einem Memorandum an Zar Peter den Großen hatte Leibniz geschrieben,¹⁰³ dass es von größter Wichtigkeit sei, dass die Museen und Kunstkabinette nicht allein der allgemeinen Belustigung dienten, sondern vielmehr der Perfektionierung der Künste und Wissenschaften (vgl. NEWROW 1986, 55).¹⁰⁴

Das Museum entwickelte sich zur „Mustersammlung“, d.h. zur Ausstellung nicht nur wissenschaftlich oder historisch bedeutsamer Exponate, sondern auch ideal gestalteter Alltagsgegenstände, an denen sich Handwerk und Manufakturen orientieren sollten. Das Ziel war die Förderung der Wissenschaft, aber auch die Optimierung der handwerklichen und frühindustriellen Produktion.¹⁰⁵

Leibniz formulierte mit seinen Empfehlungen an den absolutistischen Zaren Peter bereits einen Museumsbegriff, der nach der bürgerlichen Revolution seinen Höhepunkt erleben sollte. Im Zuge seiner Emanzipation wollte sich das Bürgertum von der Leichtfertigkeit der feudalen Lebensweise distanzieren und diese durch Leistungsorientierung und Tugendhaftigkeit ersetzen.

Entsprechend gestalteten sich auch Position und Aufgabenstellung des Museums. Eine Museumssammlung war keine Institution einer gelehrten Unterhaltung wie zu Zeiten der fürstlichen Wunderkammern; sie diente der Bildung und Schulung des zum Selbstbewusstsein erwachten Bürgers sowohl im ästhetischen und moralischen als auch im ökonomisch relevanten Sinne. Nicht *delectatio*, sondern *ratio* sollte den Betrachter in der Museumssammlung begleiten.¹⁰⁶

¹⁰³ Leibniz spielte eine entscheidende Rolle bei der Errichtung moderner wissenschaftlicher Einrichtungen in Russland unter Peter dem Großen, zu denen auch die Museen bzw. ihre Vorläufer, die Wunderkammern, gehörten (vgl. hierzu DONNERT 1989, 197ff).

¹⁰⁴ Peter der Große richtete, wie er schreibt, seine Kunstkammer ein, damit die Leute „schauen und lernen“ (NEWROW 1986, 55). Entsprechend lautete der Titel einer Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund, die von Januar bis März 2003 die wichtigsten Exponate von Peters Kunstkabinett zeigte, „Palast des Wissens“ (BUBERL 2003).

Betrachtet man sich jedoch die Schaustücke seiner Wunderkammer heute, fällt auf, dass sich das Wissenschaftsideal des Barock deutlich von dem modernen unterscheidet. Ein beträchtlicher Teil der Sammlung besteht aus Monstrositäten und Fehlgeburten, bei deren Anblick sich weniger wissenschaftliche Erkenntnis als Sensationslust oder Ekel einstellt.

¹⁰⁵ Diese Bedeutung des Museums als handwerkliche Mustersammlung wuchs mit der Herausbildung der Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert nachhaltig, worauf weiter unten nochmals einzugehen sein wird (vgl. hierzu RÜCKERT/SEGELKEN 1995).

¹⁰⁶ Die leistungsorientierte bürgerliche Auffassung, dass Museen nicht Unterhaltungsinstitutionen sondern Bildungszentren mit eindeutig ökonomischer Zielrichtung zu sein haben, zeigt sich z.B. ausdrücklich in einem der ersten Führer des South Kensington Museums von 1882:

„This institution, it is important to remember, did not grow out of any desire to heap curiosities together or to make any popular display; it grew out of a desire for industrial art culture“ (zitiert nach SMITH 1989, 9).

Während sich die ökonomischen Ansprüche an das Museum als Mustersammlung mehr auf wissenschaftliche Exponate und angewandte Kunst konzentrierte, gewann das Museum im Laufe des 19. Jahrhunderts auch als Vorbildsammlung für die Kunst an Wichtigkeit.¹⁰⁷ In seiner Empfehlung an das Berliner Königliche Museum von 1822 schreibt Johann Wolfgang von Goethe:

„Vornehmlich bezieht dieses Museum das Vereinigen und Erhalten edler Kunstwerke, die Befriedigung der Kunstverständigen, Unterricht und höhere Ausbildung der Künstler“ (GOETHE 1821 II, 173).¹⁰⁸

42 Jahre später wird unter §1 der Statuten des „Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie“ festgehalten:

„Das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie hat die Aufgabe, durch Herbeischaffung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft den Kunstgewerben bieten und durch Ermöglichung der leichteren Benutzung derselben die kunstgewerbliche Thätigkeit zu fördern, und vorzugsweise zur Hebung des Geschmacks in diese Richtung beizutragen.“ (zitiert nach NOEVER 2000).¹⁰⁹

Das Museum war reichhaltiger Fundus für eine Kunst und Architektur des Klassizismus und später des Historismus, d.h. denjenigen Stilrichtungen, die sich mehr oder weniger eklektizistisch auf vergangene Stilepochen bezogen.

Die Aufgabe als Mustersammlung, sei es vor ökonomischem oder künstlerischem Hintergrund, bestimmte bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Rolle des Museums zu einem beträchtlichen Maße. Solange die Kunstwerke als beispielgebende Artefakte und das Museum als Archiv derartiger Objekte außer Frage stand, hatten die Museumsinstitutionen und mit ihnen auch die Kunstwerke, die sie beher-

¹⁰⁷ Genau genommen war das Kunstmuseum ja lange bevor es Mustersammlung für Industrie und Handwerk wurde Schulungsstätte für die künstlerische Ausbildung gewesen. Die frühen italienischen Kunstsammlungen des Vatikan in Rom oder auch die Sammlungen der Medici in Florenz waren zunächst für junge Maler, Zeichner und Bildhauer geöffnet worden, um ihnen die Möglichkeit zu geben, die Meisterwerke ihrer Vorfahren zu studieren und ihre Kunstfertigkeit an den großen Vorbildern zu schulen.

¹⁰⁸ Die Entwicklung der öffentlichen Kunstsammlungen erfolgt parallel und bis zu einem gewissen Maße analog der Entwicklung der Kunstakademien. Diese erwachsen z. T. den fürstlichen Kunstsammlungen oder waren diesen angeschlossen. Ein aufschlussreicher historischer Text zu den frühen Akademie-Konzeptionen erschien beispielsweise 1821 in Goethes Zeitschrift „Über Kunst und Altertum“ (GOETHE 1821 I, 120ff). Zur Geschichte der Kunstakademie vgl. PEVSNER 1986.

¹⁰⁹ Diese Zeilen sind für das Museum offenbar auch gegenwärtig noch von Relevanz, waren sie doch auf einem runden schwarzen Aufkleber abgedruckt, der in den Katalog zur Ausstellung „Kunst und Industrie“ im Museum für Angewandte Kunst Wien eingeklebt war.

bergten, eine klare gesellschaftliche Position und Bedeutung.¹¹⁰ Erst als sich ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert das Selbstverständnis der Kunst wandelte und diese sich aus ihrem Objektstatus befreite, wurde auch die ehemals klar umrissene Stellung des Museums fragwürdig. Fast sehnsüchtig muten die Worte von Alexander Dörner an, der sich auf der Suche nach einer neuen Bestimmung des Museums im 20. Jahrhundert an die „klaren Verhältnisse“ der Vergangenheit zurück erinnert:

„Als noch Lenbach eine Person à la Rubens, eine à la Rembrandt und noch eine dritte à la Velasquez portraitierte, als in der Baukunst ein historischer Stil auf den anderen folgte und Renaissance-Eßzimmer, Rokoko-Salons und Biedermeier-Damen-Zimmer in Frieden nebeneinander standen, in diesen Zeiten lag die Bedeutung von Kunstmuseen auf der Hand: Sie enthielten die großen Vorbilder für die bildende Kunst der Gegenwart und speziell die Kunstgewerbemuseen waren einfach Mustersammlungen für den Kunsttischler, den Kunstschlosser, die Glasindustrie usw.“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 207).

Hinsichtlich der Entwicklung des Distanzverhältnisses von Kunst und Leben im Museum lässt sich folgendes festhalten:

In seiner Rolle als Musterarchiv, das sowohl Künstlern als auch Handwerkern gestalterische Vorbilder zugänglich machte, hatte das Museum die standesbedingten Distanzierungsstrategien, die das Bürgertum vom feudalistischen System adaptiert hatte, in gewisser Hinsicht überwunden. Folglich mag es scheinen, dass hier, im Museum als Ausbildungsinstitut und Musterarchiv, die Kunst und das Leben eine wesentliche Verbindung eingegangen sind. Dieses Verhältnis ist jedoch eindeutig unausgewogen. Das Werk als solches nämlich ist im Rahmen eines Musterarchivs uninteressant. Indem Kunstwerke als beispielhafte Vorbilder praktischen Zwecken dienlich gemacht werden, gehen sie eine Liaison mit der Lebenspraxis ein, die sie ihres eigenständigen Status beraubt. Kunst wird Mittel zum Zweck. Mit Kant gesprochen wird das Kunstwerk hier nicht als Kunst betrachtet, da die Zugangsweise zweckgebunden und damit nicht „interesselos“ ist. In unserem Zusammenhang bedeutet dies, dass auch im Falle des Museums als

¹¹⁰ Zur Entwicklung des Kunstgewerbemuseums vgl. MUNDT 1974; zum Kunstgewerbemuseum in seiner Bedeutung für Handwerk und Industrie im ausgehenden 19. Jahrhundert vgl. RÜCKERT/SEGELKEN 1995.

Objektarchiv das Prinzip der wesenhaften Distanz von Kunst und Leben weiterhin wirksam ist. Man könnte sogar sagen, dass die „Verzweckung“ des Kunstwerks diese Trennung insofern radikalisiert, als sie das Kunstwerk als solches, indem sie dieses zum bloßen Anschauungsobjekt reduziert, verschwinden lässt.

Dieses Moment der Objektivierung als Grundlage für eine wesenhafte Distanz wird auch im Zusammenhang mit der Verwissenschaftlichung der Kunstmuseen, der wir uns im Folgenden widmen wollen, im Zentrum unserer Aufmerksamkeit stehen.

2.4.1.2 Die Verwissenschaftlichung der Kunst

Ab dem 19. Jahrhundert werden die Kunstwerke selbst zum Gegenstand einer systematischen wissenschaftlichen Disziplin. Ansätze von Systematisierung und Wissenschaftlichkeit im modernen Sinne weisen allerdings bereits die frühen Wunderkammern auf. Deren heterogene Bestände, die sich aus Kunstwerken, naturkundlichen Kuriosa und wissenschaftlichen Gerätschaften zusammensetzen, sind bereits grob nach Sachgebieten gegliedert, ohne dass jedoch hierbei eine systematische Ordnung nach allgemeinverbindlichen wissenschaftlichen Kriterien als Grundlage dient. Es entsteht der Typ der enzyklopädischen Sammlung gemäß den Vorstellungen, die schon der erste bedeutende Museumstheoretiker Samuel Quiccheberg (1529-1567) in ihren Grundzügen formuliert hatte.¹¹¹ Für ihn ist das Museum ein *Theatrum Sapientiae*, ein Theater der Weisheit (ROTH 2000, 24). Mit der Aufklärung verstärkt sich das Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen Systematisierung der immer größer werdenden Sammlungen.¹¹² Dieser neue Ordnungswille ist Ausdruck des rationalistischen Dranges, der Welt habhaft zu werden, indem man sie gemäß allgemeiner Regeln ordnet und sie sich auf diese

¹¹¹ Für Rudolf Berliner beginnt die Geschichte der Museumslehre in Deutschland mit Samuel van Quicchebergs „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ (BERLINER 1928, 328).

Eine kommentierte Neuübersetzung dieser Inkunabel der Museumstheorie liegt mit Harriet Roths Band „Der Anfang der Museumslehre in Deutschland“ vor (ROTH 2000). Aus ihr geht hervor, dass die Sammlungskriterien bei Quicchenberg noch nicht auf einen bestimmten naturwissenschaftlichen Kanon beschränkt ist. Dieser ist der Ansicht, dass es eine allumfassende Ordnung im Museum nicht geben kann. Für ihn sind nicht nur naturwissenschaftliche Kriterien maßgeblich, auch ästhetische Aspekte können bei der Auswahl und Anordnung ausschlaggebend sein (vgl. ebd., 23f).

¹¹² Beat Wyss zeichnet in seinem Aufsatz „Das Museum. Oder die Rückverzauberung entzauberter Dinge“ die Entwicklung der Ordnungsprinzipien in den frühen Sammlungen vom Prinzip der Ähnlichkeiten in der Renaissance über das Prinzip der Begriffe bis zum Prinzip des Lebens und seiner Dynamik nach. Während sich in der Naturwissenschaft diese Prinzipienfolge zeigt, bleibt laut Wyss bei den Künsten das Prinzip der Ähnlichkeit bis in die Moderne gültig (vgl. WYSS 1998).

Weise *klar* und *deutlich* gegenüberstellt.¹¹³ Die konsequente Gestaltung des Museums als enzyklopädisches Archiv am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt sich nicht zufällig parallel zur Entstehung der ersten umfassenden Enzyklopädie Denis Diderots in Frankreich.¹¹⁴

In den fürstlichen Sammlungen der Renaissance und des Barocks gilt das wissenschaftliche Interesse anfänglich vor allem Naturalien und wissenschaftlichem bzw. optischem Gerät. Diese Sammlungsstücke dienen als Anschauungs- und Lehrmaterialien für Ärzte und Wissenschaftler. Kunstwerke hingegen werden zunächst in der Sammlungen vor allem als Objekte der Dekoration, der Erbauung oder schlicht der Schau- und Sensationslust¹¹⁵ behandelt, was eine Aufstellung und Präsentation nach festgelegten wissenschaftlichen Kriterien nicht nahe legt. Erst Ende des 18. Jahrhunderts tauchen mit Institutionen wie dem Belvedere die ersten Kunstsammlungen auf, in denen Kunstwerke nach klaren Prinzipien geordnet werden.¹¹⁶ Es ist der Beginn der Entwicklung der Kunstsammlung zum

¹¹³ Auch Goethe hatte sich für eine Ordnung der Kunstsammlungen ausgesprochen. Seine Begründung für den Vorschlag eines Inventars der Frankfurter Museen weist jedoch die rationalistische Strenge in ihre Schranken. Er verwahrte sich gegen eine „Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie“ (nach BERLINER 1928, 328). Für Goethe hatte die Ordnung in einer Sammlung eine eher inspirierende Funktion: „Jede methodische Zusammenstellung zerstreuter Elemente bewirkt eine Art von geistiger Geselligkeit, welche denn doch das Höchste ist, wonach wir streben“ (ebd., 327).

¹¹⁴ In konzentrierter Systematik erfährt das rationalistische Denken seine Ausformulierung im „Discourse de la méthode“ von René Descartes. Die Systematik, die er hier aufbaut, gipfelt jedoch schließlich in ihrer totalen Infragestellung: Alles Wissen, selbst das geordnetste und vermeintlich Klarste kann, so die Einsicht Descartes, in Zweifel gezogen werden. Als einzige Sicherheit bleibt das denkende Ich selbst. „Je pense, donc je suis“. (DESCARTES 1966, 60) [Das allseits bekannte „Cogito ergo sum“ stammt aus einer späteren lateinischen Übersetzung und ist, wie Hirschberger darlegt, mit dem Original nicht ganz bedeutungsgleich. (HIRSCHBERGER 1991, 93f)]

¹¹⁵ Es darf nicht vergessen werden, dass die Kunstwerke, die in den frühen Kunstkammern gesammelt wurden, sehr verschiedener Art waren und in großen Teilen eher dem entsprechen, was man heute als Kunsthandwerk bezeichnet. Nicht selten gründete die Qualität des Gegenstandes im Wert des verwendeten Materials oder der Finesse der handwerklichen Ausarbeitung. Auch Gemälde hatten mitunter weniger künstlerische als dokumentarische Bedeutung. Sie waren, wie Olmi im Zusammenhang mit den frühen italienischen Wunderkammern ausführt, bisweilen nur Abbildungen von Naturalien, die im Original in der Sammlung nicht vorhanden waren (vgl. IMPEY/MACGREGOR 1985, 7). Nicht selten befriedigten sie lediglich die Sensationsgier des Betrachters, indem sie Monstrositäten zeigten oder wie in der Schatzkammer des Schlosses Ambras bis heute zu sehen ist, das gruselige „Portrait“ eines besieigten Turnierkämpfers aus dem 16. Jahrhundert, dem die Lanze durch den Schädel aus der Augenhöhle herausragt und der trotz dieser Verletzung wieder genesen sein soll (vgl. AUER/SANDBICHLER/SCHÜTZ/BEAUFORT-SPONTIN 1996, 65).

¹¹⁶ Das Wiener Belvedere gilt als das erste Museum, das seine Sammlung in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts nach dem Kanon künstlerischer Stile einrichtete (vgl. CAUMAN 1960, 74). Zu den ersten Kunstsammlungen, die unter Beratung kunstwissenschaftlicher Experten aufgebaut wurden, gehören die Münchener Pinakotheken. Der bayerische König Ludwig I. ließ für die Kgl. Bayerischen Gemäldesammlungen in den Jahren 1846 – 1853 zwei Museumsbauten außerhalb der Stadt errichten: Die Alte Pinakothek für ‚alte Kunst‘ bis zum 19. Jahrhundert und die Neue Pinakothek für die damals zeitgenössische Kunst des 19. Jahrhunderts. Auch in England begannen Museumsdirektoren wie Charles Eastlake von der National Gallery, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch nach stilgeschichtlichen Kriterien zu sammeln (vgl. SEROTA 2000, 7).

wissenschaftlich strukturierten Archiv. Neben subjektiv-ästhetischen Kriterien bestimmen allgemeinverbindliche kunsthistorische Systematisierungen, wie historische oder stilistische Zuordnungen, zunehmend den Sammlungs Aufbau.¹¹⁷ Parallel dazu entwickelt sich ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Kunstgeschichte als eigenständige Wissenschaft.¹¹⁸ Mit ihr trat eine fundamentale Wandlung des Kunstverständnisses ein, die einen nachhaltigen Einfluss auf die Museumsinstitution haben sollte.

2.4.1.3 Kunstgeschichte und Museum

Mit Conrad Fiedler, August Schmarsow, Alois Riegl oder Heinrich Wölflin entwickelt sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine systematische Kunstgeschichte, die formale Eigenheiten von Kunstwerken als Stilmerkmale herausarbeitet und Gesetzmäßigkeiten formuliert. Hierauf aufbauend werden in dieser formalen Kunstgeschichte die Werke stilistisch geordnet und mittels einer neu entwickelten Terminologie allgemeingültig beschreibbar gemacht. Aby Warburg und in seiner Nachfolge Erwin Panofsky lenken ihr Interesse über die formalen Stilmerkmale des Werkes hinaus auf den historischen Kontext, innerhalb dessen das Werk geschaffen wurde und für den es künstlerischer Ausdruck ist. Es entstand die kunstgeschichtliche Methode der Ikonologie.¹¹⁹ Kunst und Wissen rücken beim musealen Umgang mit der Kunst immer näher zusammen. Indem die Betreuung der Sammlungen im Zuge des Aufstiegs des Bildungsbürgertums im Kunstbetrieb zunehmend in die Hände von kunstwissenschaftlich ausgebildeten Persönlichkeiten¹²⁰ gerät, gewinnt das wissenschaftliche Paradigma endgültig die Vorherrschaft über die Kunstsammlungen.

¹¹⁷ Ein anschauliches Beispiel für ein frühes Museumskonzept, in dem ästhetische und systematische Maßgaben noch Hand in Hand gehen, ist Goethes Empfehlung für die Gestaltung des seinerzeit neu einzurichtenden königlichen Museums zu Berlin (GOETHE 1821 II, 173ff). Goethes Vorschläge sind äußerst detailliert; sie gehen z.B. bis zur genauen Beschreibung des Ausstellungsmobiliars (GOETHE 1821 III, 58ff).

¹¹⁸ Ernesto Grassi weist darauf hin, dass sich ein kunstwissenschaftliches Museum erst mit einem autonomen Kunstverständnis entwickeln konnte:

„In ihm [dem Reich der autonomen Kunst] lassen sich zum ersten Mal die Werke der verschiedenen Zeiten sammeln, frei von der Bindung an Normen und Werte unserer eigenen Tradition.“ (GRASSI 1980, 100).

¹¹⁹ Eine übersichtliche Darstellung der Entwicklung der Kunstgeschichte liefert KULTERMANN 1996; hierin zur formalen Kunstgeschichte S. 162ff, zur Ikonologie S. 201f.

¹²⁰ Die adligen Kunstsammlungen wurden nicht selten von Künstlern betreut. In Stuttgart war z.B. in der Mitte des 18. Jahrhunderts der Hofmaler Nicolas Guibal als Galeriedirektor für die fürstliche Sammlung verantwortlich (vgl. SHEENAN 2002, 44).

2.4.2 Das Verhältnis von Kunst und Besucher im wissenschaftlichen Museum

Mit dem Paradigmenwechsel zur Kunstwissenschaft scheint die Grundlage für eine radikale Veränderung des Kunstverständnisses und damit des Selbstverständnisses der Kunstsammlung gegeben zu sein. Das Museum wird Ort des Wissens, das Kunstwerk kunstgeschichtliches Objekt.

Auch für die Museumsreformer des beginnenden 20. Jahrhunderts stellt die Verwissenschaftlichung der Museen den entscheidenden Schritt auf dem Weg zum modernen Museum dar. Durch den Einzug wissenschaftlicher Kriterien werden, wie Otto Homburger 1924 in seiner Museumskunde betont, nicht nur die vormals chaotischen Säle in eine nachvollziehbare Ordnung gebracht; sondern die Sammlungstätigkeit wird insgesamt auf solidere Füße gestellt, da sie nun unabhängig vom (mehr oder minder geschulten) Geschmack eines einzelnen Fürsten erfolgen kann (vgl. HOMBURGER 1924, 65f).

Die vormaligen Hierarchien sind durch die wissenschaftliche Zugangsweise, die Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, aufgehoben. Die Zeiten von Chaos und Willkür sind vorbei: Vor der Kunst werden unter der Herrschaft der Wissenschaft alle gleich.

Es zeigt sich jedoch, dass diese Chancen, die sich durch Verwissenschaftlichung der Museen ergeben, zunächst nicht genutzt werden. Im Gegenteil: Das Wissen um die Kunst, das als allgemein zugänglicher, quasi „demokratischer“ Weg zum Werk erschienen war, entwickelt sich zunehmend zur Hürde zwischen Kunstwerk und Betrachter. Die frühen Museumsleiter bemühen sich kaum, diese neue Distanz zu überbrücken, sie pflegen sogar die Exklusivität ihrer Sammlungen, in denen sie sich am liebsten unter Ihresgleichen wieder finden. Es entwickelt sich das Gelehrtenmuseum, in dem die traditionelle Distanz zwischen Kunst und Alltag nur unter neuen Vorzeichen und mit anderen Mitteln aufrecht erhalten wird.

„Unsere öffentliche Kunstpflege leidet an einem irreparablen Krebschaden. Sie ist nur zum Teil öffentlich, in Wirklichkeit staatlich, königlich, städtisch oder weiß Gott was, nur nicht das, was sie zu sein vorgibt, und was ihr allein Wert geben könnte. Unser ganzer Kunstbetrieb, ein Betrieb, der Tausende von Menschen und viele Millionen von runden Talern in Bewegung setzt, geht in einem sehr großen Hause vor sich, sozusagen hinter selbst verschlossenen Türen,“ formuliert

Julius Meier-Graefe noch in einem Aufsatz von 1913 (MEIER-GRAEFE 1913, 32).¹²¹

Trotz zunehmender wissenschaftlicher Ausrichtung blieben die aufklärerischen Bemühungen und die Ausrichtung auf eine breitere Öffentlichkeit bescheiden. Es wurden kaum Versuche unternommen, den Besucher in die Gesetze der kunstgeschichtlichen Ordnung des Museums einzuweißen. Die Kunstinstitutionen funktionierten weitgehend unabhängig von den Interessen des gewöhnlichen Besuchers und dessen Fähigkeiten, die dargebotene Information zu verarbeiten. Der Rezipient aus der Welt des Alltäglichen wurde als konstitutiver Teil des Museumslebens nicht ernst genommen. Der Betrachter wurde dem Objekt kommentarlos gegenübergestellt. Ausstellungen und Besucherführungen waren, wie im schon erwähnten Beispiel des Museumsbesuchs des Londoner Buchhändlers sehr anschaulich wurde, nicht darauf ausgelegt, dass es zu einer tiefer gehenden Begegnung von Betrachter und Werk kam. Das strikte Gegenüber von Kunstwelt und Alltagswelt wurde gewahrt.

1919 beschreibt Gustav Pauli diesen Typ des Museums in seinem Verhältnis zum Betrachter mit folgenden Worten:

„Dem Publikum gegenüber verhielt sich das Gelehrtenmuseum gleichgültig. Seine Leiter sahen ihre Aufgaben im Sammeln und Verwalten; sie öffneten die Tore ihrer Institute und überließen es den Kunstwerken, für sich selbst zu sprechen. Dabei mochten sie sich noch auf die Aussprüche erlauchter Geister berufen, die ausdrücklich davor warnten, das Mysterium des Verhältnisses zwischen dem Beschauer und dem Kunstwerk durch Aufklärung zu entweihen“ (PAULI 1919, 7).¹²²

Es wird deutlich, dass sich das bürgerliche Museum durch seine Verwissenschaftlichung zwar von der früheren Willkür und von gesellschaftlichen Reglementierungen befreit und zum potentiell allgemein zugänglichen Ort des Wissens wurde. Dieses Wissen jedoch konserviert und reproduziert es bis zum Beginn des 20.

¹²¹ Meier-Graefe kritisiert in seinem Aufsatz nicht zuletzt die Selbstbezogenheit und bornierte Trägheit des Verwaltungsapparates der großen Kunstinstitutionen. (MEIER-GRAEFE 1913, 32).

¹²² Entsprechend dieser romantischen Auffassung von Werk und Betrachter gestaltete sich das Selbstverständnis der ersten Museumspädagogen. Sie sahen sich eher als „Kunstdiener“ denn als „Kunstvermittler“, eine Vorstellung, die sich noch zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts, z.B. in einer Äußerung des damaligen Direktors des Freiburger Museums, Ernst Grosse, findet:

„Der beste Führer in einem Kunstmuseum ist der, der sich stets bewusst bleibt, dass er hier nur die Rolle eines Ceremonienmeisters im Audienzsaal zu erfüllen hat. Er hat den Audienzsuchenden dem Fürsten zuzuführen und alsdann respektabel zu schweigen, um das nicht zu unterbrechen, was die Majestät selbst zu sagen hat“ (zitiert nach ECKHARD 1970, 67).

Jahrhunderts innerhalb seiner Mauern, ohne sich ernsthaft um dessen Weitergabe und Verbreitung zu bemühen. Kunstgeschichtliches Wissen ist Expertenwissen, das dem gewöhnlichen Menschen versagt bleibt. Folglich entwickelt sich unter dem Einfluss der Kunstgeschichte das Museum zu einem autonomen und selbstreferenziellen Kosmos der Systematisierung und wissenschaftlichen Ordnung. Die Distanz von Kunst und Lebenspraxis bleibt erhalten. Julius Meier-Graefe schreibt in seinem bereits zitierten Text von 1913:

„Im Grunde gibt es nichts weniger Öffentliches als unsere öffentliche Kunstpflege, nichts Weltferneres als die Weltgeschichte, der sie dienen soll, nichts Geheimeres als den Geheimrat dieser Verwaltung“ (MEIER-GRAEFE 1913, 32).

2.4.2.1 Die Öffnung des selbstreferenziellen Archivs

Vor dem Hintergrund dieser Einsichten kündigten sich bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts erste Ansätze für eine Museumsreform an, die endgültig die Demokratisierung des Museums in die Tat umsetzen wollte.¹²³ Auch der nicht wissenschaftliche Betrachter wurde als konstitutiver Teil des Kunsterlebens im Museum anerkannt. Das Museum als Bildungsinstitution wandelte sich vom statischen, selbstbezogenen Wissensarchiv in eine aktive Bildungsstätte, die unmittelbar auf den Betrachter eingehen sollte:

„Wir wollen“ so Alfred Lichtwark 1886 in seiner Antrittsrede als Leiter der Hamburger Kunsthalle, „nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift“ (LICHTWARK 1887, 14).

Die Museumsexperten kamen zur Überzeugung, dass sich das Kunstwerk erst in Korrespondenz mit dem Betrachter entfaltet und somit mehr als ein statisches Artefakt ist. Die Bereiche der Kunst und des Lebens rückten zusammen. Im Vorwort zu dem Band „Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk“, schreibt Gustav Pauli:

¹²³ Zur Museumsreformbewegung in Deutschland ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vgl. JOACHIMIDES 2001, 99ff.

„... jedes echte Kunstwerk ist ein Behältnis des Lebens, das nur der Erweckung durch den mitfühlenden Beschauer harret“
(PAULI/KROETSCHAU 1919, I).

Die Aufsatzsammlung „Die Kunstmuseen und das Deutsche Volk“ versammelt die wichtigsten Positionen einer jungen progressiven Kuratorenengeneration, die sich 1917 zum *Deutschen Museumsbund* zusammengeschlossen hatte, mit dem Ziel, das Kunstmuseum als Volksbildungsstätte zu etablieren.¹²⁴

Das Museum sollte nicht nur Forschungsstätte für Experten sein, sondern zur Einrichtung für eine breite, auch weniger gebildete Öffentlichkeit werden.

Durch eingängig gestaltete Ausstellungsinszenierung und Sonderausstellungen, begleitet von populär gestalteten Begleitschriften sollte auch der „einfache Mann“ in die Lage versetzt werden, mit Kunst in einen Austausch zu treten, der über ein ehrfürchtiges Gegenüber hinausging.¹²⁵

Die Kunstvermittlung wurde als die Hauptaufgabe des neuen demokratischen Museums erkannt. Allerdings scheinen die Kuratoren des beginnenden 20. Jahrhunderts von ihrer neuen Herausforderung und ihrer neuen Klientel nicht ausschließlich begeistert gewesen zu sein.

Selbst Gustav Pauli, seinerzeit als Nachfolger Lichtwarks Leiter der Hamburger Kunsthalle und einer der wichtigsten Initiatoren der Museumsreform, scheint sich nach der Zeit zurückzusehnen, in der nur auserwählte Kenner in die Kunstmuseen eingelassen wurden und somit das Problem der Kunstvermittlung nicht bestand:

„Allein diese guten Zeiten sind nun einmal dahin, die demokratischen Einrichtungen haben eine bunte Menge in die Museen geführt, die ratlos dasteht in einem dumpfen Verlangen nach Erbauung, dem die Mittel zu seiner Befriedigung fehlt“ (PAULI 1919, 8).¹²⁶

¹²⁴ Vgl. hierzu: JOACHIMIDES 2001, 187ff.

¹²⁵ Die Museumsreformer wollten den Kreis des bis zu diesem Zeitpunkt weitgehend bildungsbürgerlichen Museumspublikums um das Industrieproletariat erweitern. Der sozialistische Geist, von dem besonders die Reformbestrebungen nach dem I. Weltkrieg getragen wurden, fand einen noch deutlicheren Niederschlag in der Schrift „Die Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“, die Wilhelm Valentiner auf der Grundlage der Reformvorschläge des „Arbeitsrates für Kunst“ ebenfalls 1919 veröffentlicht hatte (VALENTINER 1919).

¹²⁶ Auch Hugo von Tschudi sieht das Museum aber auch die Künstler selbst angesichts der neuen Besucherströme in einer neuartigen, ungewohnten Situation:

„Eine große unbekannte Menge steht dem Künstler gegenüber mit den verschiedenartigen, meist sehr wenig verfeinerten Kunstbedürfnissen. Auf den Ausstellungen kann er sie durch die Säle ziehen sehen, stumpf und gelangweilt, mit müden Blicken über die endlosen Bilderreihen schweifend, da nur verweilend, wo ein besonderes Geschehnis die Neugier reizt oder eine süßlich glatte Malerei für künstlerische Vollendung bestaunt wird“ (TSCHUDI 1912, 60).

In Paulis Äußerung deutet sich ein Aspekt des kunstgeschichtlichen Museums an, der uns im Folgenden ausführlicher beschäftigen soll. Es fällt auf, dass auch in einem wissenschaftlich ausgerichteten Museum, in dem die gesellschaftlichen bzw. politischen Hierarchien abgeflacht sind, immer noch eine grundlegende Distanz zwischen Werk und Betrachter zu bestehen scheint. Dem einfachen Volk fehlt, wie Pauli bemerkt, das Wissen, um sich adäquat der Kunst zu nähern. Zwischen dem Betrachter und dem Werk steht das Wissen um das Werk.¹²⁷

Das Kunstwerk wird Gegenstand der Wissenschaft, und gleichzeitig ist der angemessene Umgang mit ihm von Wissen bzw. Kennerschaft geprägt. Umgekehrt formuliert bedeutet dies, dass jeder, dem das Wissen über den Kunstgegenstand fehlt, mit den Worten Paulis nur ein „dumpfen Verlangen nach Erbauung“ verspürt, aber keinen adäquaten Zugang zu ihm hat.

Daraus ergibt sich, dass in einem wissenschaftlich geprägten Kunstraum das Wissen als neues distanzierendes Prinzip auftritt und als solches die gesellschaftlichen Separierungsmethoden von Adel und romantischem Bürgertum ablöst.

Auf Zusammenhänge von Wissen und Distanz gilt es nun im folgenden Abschnitt, unabhängig von ihrem historischen Entstehungskontext, noch ausführlicher einzugehen, da sie bis in die Gegenwart die Funktionsmechanismen des Museums bestimmen.

2.4.2.2 Die zweifache Distanzierung durch kunstwissenschaftliches Wissen

Wissenschaft und Forschung generieren Wissen mit dem Ziel, den Forschungsgegenstand zu verstehen, d.h. mittels wissenschaftlicher Methoden des Gegenstandes habhaft zu werden. In diesem grundlegenden Punkt kommen alle Wissenschaften miteinander überein. So auch die Kunstwissenschaft, die Kunstgeschichte und die Kunsttheorie. Diese betrachtet Kunstwerke als komplexe Gebilde, die zu analysieren und einzuordnen die Aufgabe der Wissenschaft ist.¹²⁸

Es wird in den Augen Tschudis immer unwahrscheinlicher, dass es beim Massenpublikum zu einem tiefer gehenden Austausch zwischen Künstler und Betrachter kommt (ebd.).

¹²⁷ Beim romantischen Kunsterleben wie wir es bei Wackenroder kennen gelernt hatten, benötigt der Betrachter um sich dem Kunstwerk zu nähern kein Wissen sondern Andacht und Offenheit. Die Kunstwerke sind nicht für Auge und Verstand da, sondern für die Seele.

¹²⁸ Diese Untersuchung des Kunstwerks als Zeichen erfolgt zeichentheoretisch gesprochen semantisch und syntaktisch. Die semantische Entschlüsselung bezieht sich auf das Kunstwerk selbst in seinem bedeutungsgemäßen Bezug zu dem von ihm Gemeintem, d.h. der Umwelt, auf die es sich bezieht (Ikonologie und Ikonographie) und syntaktisch, d.h. in seinem Verhältnis zu anderen Zeichen, in dem der künstlerische Kontext, z.B. historisch oder thematisch beleuchtet wird.

Das Kunstwerk wird zum Dokument seiner Entstehungszeit und dies, wie es der amerikanische Kunstwissenschaftler Donald Preziosi formuliert, in doppelter Hinsicht:

„Art objects of all kinds came to have the status of historical documents, in the dual sense that (1) each was presumed to provide significant, often unique and, on occasion, profoundly revealing evidence for the character of an age, nation, person, or people; and that (2) their appearance was the resultant *product of* a historical milieu, however narrowly or broadly framed“ (PREZIOSI 1998, 13).

Je länger und intensiver ein Kunstwerk erforscht ist, umso größer ist das Wissen von diesem Kunstgegenstand und um so näher scheint ihm der Forscher. Je größer jedoch das Spezialwissen wird, um so kleiner wird der Kreis derer, die es besitzen. Je mehr Wissen zu einem Werk existiert, umso feiner muss, mit Bourdieu gesprochen, die Dekodierungskompetenz des Betrachters sein, damit es gelesen werden kann.

„Die Lesbarkeit eines Kunstwerkes hängt (...) für ein bestimmtes Individuum von dem Abstand zwischen dem mehr oder weniger komplexen und verfeinerten Code, den das Werk erfordert, und dem individuellen Sachverständnis ab“ (BOURDIEU 1970, 175/176).

Geht man mit Bourdieu davon aus, dass ein Werk umso adäquater erfahren wird, je größer das Wissen ist, das der Rezipient von dem Gegenstand hat, ist eine wirklich adäquate Erfahrung eines differenziert erforschten Kunstgegenstandes einem Nicht-Experten kaum möglich.¹²⁹ Es liegt also eine Art Dilemma im wissenschaftlichen Umgang mit Kunst und der darauf aufbauenden Vermittlungsstrategie vor. Zum einen ist es ihr Ziel, eine Nähe zur Kunst durch Vermittlung von Wissen zu befördern, andererseits generiert sie selbst immer mehr Spezialwissen, das die Distanz zum normalen Betrachter vergrößert. Dies bedeutet in letzter Konsequenz:

Der Versuch der Wissenschaft, sich einem Werk durch Vermehrung des Wissens über das Werk zu nähern führt dazu, dass sich alle, die nicht dieses Wissen haben,

¹²⁹ Ein Museumspädagoge würde hier sicher einwenden, dass für eine angemessene Kunsterfahrung ein bestimmter Grad an Wissen ausreiche. Man muss nicht jedes Detail der Verfassung der niederländischen Bürgerwehr des 17. Jahrhunderts parat haben, um Rembrandts „Nachtwache“ verstehen zu können. Es wird in der Tat unmöglich sein festzulegen, wann genau ein Kunstwerk im Sinne Bourdieus angemessen rezipiert wird. In unserem Kontext jedoch soll lediglich auf die Distanz schaffende Wirkung von Kunstwissen hingewiesen werden.

von dem Werk entfernen. Überspitzt formuliert arbeitet die Wissenschaft der Vermittlung entgegen.

Der durchschnittlich Gebildete ist dem wissenschaftlich erschlossenen Kunstwerk nicht gewachsen. Es bleibt damit auch im gesellschaftlich „enthierarchisierten“ Raum des wissenschaftlichen Museums, eine Distanz zum Werk. Diese Distanz soll zwar durch das Museum als Kunstvermittlungsinstitution bzw. Volksbildungsanstalt überbrückt werden, sie wird jedoch gleichzeitig vom Museum als Forschungsinstitution immer weiter vergrößert.¹³⁰

Es wird deutlich, dass sich auch im Rahmen der Kunstwissenschaft die prinzipielle Struktur der Museumsinstitution durchhält: Das Museum bleibt die Institutionalisierung der Distanz von Kunst- und Lebenswelt. Auch als wissenschaftsdominierte Institution ist sie nach wie vor von diesem Prinzip geprägt, selbst wenn sie diesem mittels Museumspädagogik entgegenarbeitet. Genau betrachtet benötigt das Museum diese Distanz sogar, denn in der gegenläufigen Doppelnatur als vermittelnde und forschende Institution besteht seine Arbeitsgrundlage. Die Aufgabe des Museums als Vermittlungsinstitution liegt darin, dem Besucher Möglichkeiten zu geben, die Distanz zur Kunst zu überwinden, eine Distanz, die das Museum als Forschungsinstitution selbst schafft.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen lässt sich bezogen auf das kunstwissenschaftlich orientierte Museum unsere zu Beginn formulierte These erweitern: Das moderne Kunstmuseum ist sowohl die Institutionalisierung der Distanz zwischen Kunst und Betrachter bzw. zwischen Kunstwelt und Alltagswelt und es ist gleichzeitig die Institutionalisierung der Überwindung dieser Distanz.

Durch die Verwissenschaftlichung der Kunst wird ihre Distanz zur Lebenspraxis gleichsam verdoppelt.

2.4.3 Der Kunstbegriff der Wissenschaft - Das Museum als Objektarchiv

Doch ungeachtet dieser letztlich von der Vermittlung uneinholbaren kunstwissenschaftlichen Ausdifferenzierungen hat sich mit der Verwissenschaftlichung der Kunst ein Kunstbegriff ergeben, der die bisherigen gesellschaftlichen bzw. philo-

¹³⁰ Dieses Problem wird besonders bei der konkreten Ausstellungsgestaltung virulent. Soll die Ausstellung für den Fachmann oder für das Publikum gemacht werden? (Vgl. hierzu u. a. WULF 1989, 284).

sophischen Distanzierungsmechanismen aushebelt. Der Kunstbegriff wandelt sich fundamental. Das romantische Kunstwerk ist autonom, d.h. in einer alltagsent-hobenen Welt angesiedelt und vom Betrachter nur als quasi einsames Subjekt in mystischer Schau erfahrbar. Das Werk ist von ihm getrennt, ist ihm *gegenüber*, da es sich auf einer ontologisch übergeordneten Ebene befindet. Das Kunstwerk ist in wesenhaftem Sinne *Objekt*.

Auch in der Kunstwissenschaft ist das Kunstwerk Objekt, allerdings in einem Sinne, der von der romantischen Vorstellung des autonomen Kunstgegenstandes zu unterscheiden ist. In der wissenschaftlichen Betrachtung wird das Kunstwerk als Repräsentant einer kulturgeschichtlichen Entwicklung gesehen. Es werden ihm allgemein nachprüfbare Eigenschaften zugesprochen, d.h. Eigenschaften, die mittels definierbarer Begriffe kommunizierbar bzw. empirisch nachprüfbar sind. Ein Kunstwerk wird hierdurch „verstehbar“, d.h. es kann in intersubjektiv nachvollziehbare Kategorien eingeordnet werden. Hieraus ergibt sich ein Kunstverständnis, das sich grundsätzlich von der romantischen Vorstellung des autonomen Werkes unterscheidet. Das Kunstwerk ist aus den ontologischen Höhen der absoluten Kunstwelt auf den irdischen Boden wissenschaftlicher Tatsachen heruntergeholt.¹³¹ Die ontologische Distanz zwischen Betrachterwelt und Kunstwelt ist so kunstwissenschaftlich überbrückt.

Der Kunstwissenschaftler befindet sich mit dem Kunstwerk auf der selben Ebene und folglich ist die Nähe, die er zur Kunst sucht, weitaus profaner als beim romantischen Betrachter. Er beschäftigt sich mit kontingenten Fakten, die innerhalb des von ihm konstruierten Erklärungsrahmens sinnvoll erscheinen; an einer mystischen Schau der Ideen, an absolutem Wissen ist er nicht interessiert. Der Wissenschaftler nähert sich forschend, quasi von Außen dem Kunstgegenstand, so dass es durchaus in seinem Interesse liegt, das Kunstwerk als Gegenstand, d.h. als ihm gegenüberstehend zu erhalten. Ein wie auch immer geartetes Aufgehen im Werk, wie im Falle der romantischen Kunstschau, würde seine Arbeit unmöglich machen. Wird ein Kunstwerk als komplexes Zeichen gesehen, das ikonologisch

¹³¹ Es soll hier nicht diskutiert werden, ob die wissenschaftlichen Erklärungssysteme und Analysemethoden ihrem Ideal der Objektivität (bzw. kommunizierbarer Intersubjektivität) genügen. Diese Diskussion ist seit Dilthey für den Bereich der Geisteswissenschaften bereits ausführlich geführt worden (vgl. DILTHEY 1966). Für unseren Kontext ist die Gegenüberstellung von romantischer bzw. subjektiv vergegenständlichender und wissenschaftlicher bzw. objektiv vergegenständlichender Kunstauffassung von Interesse.

und ikonographisch gelesen werden muss, ist eine gewisse Distanz Voraussetzung dafür, dass es lesbar bleibt.

Für den Kunsthistoriker stellt Kunst die Gesamtheit der Kunstgegenstände dar, die wissenschaftlich fassbar sind, d.h. die objektiviert werden können.

Entsprechend wandeln sich die Erwartungshaltung und das Rezeptionsverhalten des Museumsbesuchers unter dem wissenschaftlichen Paradigma. Auch er sucht den Zugang zu den Werken über das Wissen, während er bei einer romantischen Vorstellung von Kunst, in stummer Andacht vor dem Werk verharret hatte. Man könnte von einem neuen Selbstbewusstsein, einer Art „sapere aude“ sprechen. Nachdem der romantische Kunsttempel das Werk unerreichbar entrückt hatte, scheint der Zugriff zum Werk nun möglich. Der Betrachter befindet sich im wissenschaftlichen Museum zwar in einer neuen Distanz zu den Werken, einer Distanz der Unkenntnis, diese ist jedoch anders als in der Romantik nicht unabänderlich, sondern kann verringert werden, indem man sich das nötige Wissen aneignet.¹³²

Es stellt sich nun die Frage, ob sich in diesem wissensvermittelten Umgang mit Kunst eine wesenhafte Annäherung von Kunstwelt und Lebenswelt ergibt bzw. anders ausgedrückt, ob unter dem wissenschaftlichen Paradigma die Gegenüberstellung von Kunst und Leben, das bisherige Prinzip des Kunstmuseums, aufgehoben ist.

2.4.3.1 Kunst als Objekt

Der amerikanische Künstler Robert Motherwell behauptet, dass sich aus dem wissenschaftlichen Umgang mit Werken der Kunst im Museum ein fundamentales Problem ergibt: Die Wissenschaft reduziert die Kunst zum Objekt. Er behauptet der wissensgeleitete Blick, bei dem Lust an der Kunst die Lust an der Erkenntnis oder auch die Lust am banalen Wiedererkennen ist, raubt dem Werk seine Lebendigkeit.¹³³ In einem Aufsatz aus dem Jahre 1961 schreibt er:

¹³² Dieser ist dem oben beschriebenen „romantischen“ Kunstbegriff entgegengesetzt, der vom Werk als einer autonomen Entität ausgeht. Das Werk erschließt sich dem romantischen Betrachter nicht, wenn er möglichst viel davon weiß, sondern wenn er ihm mit einer möglichst vom Alltag befreiten Offenheit begegnet.

¹³³ Motherwells Äußerungen seien hier nur exemplarisch für die vielstimmige Kritik an der Verwissenschaftlichung der Kultur und Lebenswelt zitiert, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart immer wieder formuliert wird und die die Reduktion der Welt durch die Wissenschaft anprangert.

„[...] I am strongly against the existing museum tendency (like society in general) to reduce its works of art to objects. One of the most insidious enemies of art is within museums, the gentleman-connoisseur, the effete apprentice, who, though he is discriminating, discriminates among objects“ (TERENZIO 1992, 132).

In diesem zentralen Moment der wissenschaftlichen Objektivierung liegt für Motherwell die Distanz des Museums und damit der Kunst zum alltäglichen Leben begründet. Wird das Werk nur als historisches Objekt behandelt, wird es nicht als Kunst erlebt und findet keine Berührung mit dem „wirklichen Leben“:

„No wonder museums exist apart from one’s real self, impersonal, remote, everything reduced to rows of objects, whether you are an artist, art lover, student or child. In the end, one experiences nothing of art from the history of objects“ (ebd.).¹³⁴

In dieser von Motherwell beschriebenen Objektivierung der Kunst in der Wissenschaft ist der entscheidende Kern der Distanzierung von Kunstwelt und Lebenswelt im wissenschaftlichen Museum. Solange das Kunstwerk als Objekt ausgestellt, vermittelt und rezipiert wird, befindet es sich in einer grundlegenden Distanz zur Welt des Menschen. Das Werk ist, wie wir weiter unten noch ausführen werden, in fundamentalem Sinne *Ob-jekt*.

2.4.3.2 Elitenbildung als Symptom der Distanz von Kunst und Leben

Wir haben die verschiedenen Ausprägungen der Distanzierung von Kunstwelt und Alltagswelt durch die Geschichte der Kunstsammlung hindurch verfolgt. Das Museum bzw. die Kunstsammlung erwies sich seit seinen Anfängen immer als Ort von Eliten. Kunst zog immer die Privilegierten an oder jene, die zu ihnen zählen wollten.

Diese „Eliten-bildende“ Eigenschaft des Kunstmuseums hängt eng mit dem Prinzip der Trennung von Kunst und Alltag zusammen. Die Abgrenzung der Kunst vom Bereich des Gewöhnlichen muss notwendigerweise bedeuten, dass sie nicht jedermann jederzeit zugänglich ist. Indem Kunst in einem dem Alltäglichen übergeordneten oder nicht zugänglichen Bereich angesiedelt wird, adelt es jene,

¹³⁴ Lew Tolstoi behauptet sogar, dass der Mensch Dinge, die er betrachtet, um sie zu beschreiben, nicht sehe (nach ŠLOVSKIJ 1988, 100).

geordneten oder nicht zugänglichen Bereich angesiedelt wird, adelt es jene, die in der Lage sind, daran zu partizipieren und die Distanz zu überwinden. Dies war bereits bei den Vorformen des Museums, den religiösen Kultorten, der Fall. Hier wurde eine Überhöhung der Kunstsphäre angelegt, die demjenigen, der an ihr teilhatte, einen Sonderstatus verlieh. In den Zeiten der Kunst- und Raritätenkammern, d.h. den Zeiten „gesellschaftlichen Distanzierungsstrategien“ war die Nähe zur Kunst denjenigen möglich, die der sammelnde Fürst begünstigte.

Als man die Museen dann in der Zeit der Aufklärung öffnete und damit die gesellschaftlich bedingte Trennung „offiziell“ aufgehoben wurde, war wiederum nicht jedem gleichermaßen die Nähe zur Kunst vergönnt. In der Romantik genügte eine einfache Gegenüberstellung mit dem Werk nicht mehr, um an ihm teilzuhaben.

Nur wer in der Lage war, sich aus dem Alltag zu erheben und sich in willensloser Kontemplation dem Werk zu ergeben, konnte der Sphäre der Kunst nahe kommen. Die Wissenschaftlichkeit bringt somit eine neue Form der Nobilitierung hervor, es entsteht eine Hochkultur in Abhebung von der Alltagskultur. Ist das Kunstwerk ein Gegenstand der Wissenschaft bzw. Kennerschaft, gehören diejenigen, welche die entsprechende Kenntnis besitzen, zum ausgewählten Häuflein, das in der Lage ist, sich diesen angemessen zu nähern. Roach Alarich nennt das Museum „Die Veröffentlichung ästhetischer Distinktion“ und beschreibt damit die Herausbildung des Museums im Laufe des 19. Jahrhunderts als städtischem Identifikationsraum aber auch Abgrenzungsraum einer bürgerlichen Bildungselite:

„Innerhalb des Stadtraums als sozialem Erlebnisraum war das Museum ein hervorgehobener, ein einerseits stadtöffentlicher wie auch gleichzeitig exklusiver Raum einer spezifischen, sozio-kulturell signifikanten Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsstruktur“ (ALARICH 2001, 231).¹³⁵

Bourdieu verwendet in seiner „Soziologie der symbolischen Formen“ zur Beschreibung dieses Phänomens des Elitarismus eine Metapher aus einem ethnologischen Kontext:

„Die Gebildeten sind die Eingeborenen der oberen Bildungssphäre und neigen daher zu einer Art Ethnozentrismus, den man Klassenethnozentrismus nennen könnte“ (BOURDIEU 1970, 163).

Es entsteht der Kulturadel der Experten und jener, die sich als solche ausgeben.

¹³⁵ Zur Identitätsstiftenden Bedeutung des Museums für die bürgerliche Oberschicht bzw. die Intellektuellen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vgl. BORGMANN 1995.

Das Museum ist damit in zweifacher Hinsicht Ort des Besonderen, zum einen als Ort des besonderen Objekts und zum anderen des besonderen Besuchers.

Diese Bereiche wiederum stehen im modernen Kunstbetrieb in einem bemerkenswerten Wechselverhältnis:

Seit die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst immer schwieriger wird,¹³⁶ ist es die Kulturelite, die bestimmt, was unter den Artefakten als Kunst bezeichnet wird. Die Experten, die sich durch ihre Nähe zur Kunst definieren, bestimmen ihrerseits, was Kunst ist.¹³⁷ So ergibt sich im modernen Kunstbetrieb die folgende Konstellation: Die Kunst bringt Eliten hervor und diese Eliten bringen ihrerseits wiederum die Kunst hervor.

Es verwundert nicht, dass dieser sich selbst erhaltende Zirkel besonders bei der Künstlerschaft auf Argwohn trifft, wie etwa bei dem amerikanischen Künstler Allan McCullam, der den Verdacht äußert:

„[...] ich bin der Meinung, dass Kennerschaft schon immer Teil einer sich selbst genügenden Struktur gewesen ist, die solche Leute unterstützt hat, die sich für etwas Besseres hielten als den Rest der Menschen, eine Haltung, auf deren Kosten andere zu leiden haben.“ (nach KRAVAGNA 2001, 93).

Es drängt sich der Verdacht auf, dass in McCullams Ärger über die Kunstelite ein Unbehagen zum Ausdruck kommt, das ein beträchtlicher Teil der Besucher besonders beim Besuch von Museen für Gegenwartskunst verspürt. Es ergibt sich aus der Tatsache, dass das Museum einerseits beansprucht, ein öffentlicher und demokratischer Raum zu sein, andererseits wird es jedoch von Experten bestimmt, die sich bewusst von der breiten Masse der Bevölkerung distanzieren und ihren eigenen Geschmack zur allgemein verbindlichen Regel deklarieren. Als Helfer in Kunstmuseen hatte McCullam die Entscheidungsträger der Sammlungen kennen gelernt:

„Seit ich mir dessen bewusst bin, welche Art Leute darüber entscheidet, was Einlass in diese Heiligtümer findet, und wie von uns erwartet wird, ihrem Geschmack in unserem Leben nachzueifern und in ihren Erinnerungsstücken eine persönliche Bedeutung für uns selbst zu entdecken, ist eine Feind-

¹³⁶ Vgl. DANTO 1991, 17ff.

¹³⁷ George Dickie entwickelt auf der Grundlage dieser Konstellation seine „Institutionstheorie der Kunst“. Er behauptet, dass in der Gegenwart dasjenige als Kunst gilt, was vom Kreis der gesellschaftlich anerkannten Kunstsachverständigen zur Kunst erklärt wird. Kunst ist, in Dickies Worten „Kandidat der Wertschätzung“ (*candidate of appreciation*) (DICKIE 1976). Zur Diskussion von Dickies Theorie vgl. DANTO 1991, 144ff, WOLLHEIM 1982, 149ff.

seligkeit in mir aufgestiegen, die zum wesentlichen Faktor für mein Erleben geworden ist, wenn ich mich in einem Museum aufhalte“
(nach KRAVAGNA 2001, 93).

Das Problem der Museumseliten und ihr Verhältnis zum Museum als öffentlichem Raum kann hier nicht weiter verfolgt werden. Es rührt an Grundproblemen der demokratischen Strukturen, deren Diskussion hier zu weit führen würde.¹³⁸

Es kann hier lediglich festgehalten werden, dass Elitenbildung, die bis heute nachhaltig das Verhältnis von Museum und Öffentlichkeit prägt, ein Symptom der prinzipiellen Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt darstellt, was als Beweis dafür angesehen werden kann, dass dieses Prinzip bis in die Gegenwart die Institution des Kunstmuseums bestimmt.

2.5 Das Wesen des traditionellen Museums - Distanzierung und Objektivierung

Der Blick auf die Geschichte der Kunstsammlungen hat uns sehr einfache aber grundlegende Einsichten über das Wesen des Museums vermittelt.

Bereits bei den Vorläufern des Museums ließ sich jene Grundstruktur ausmachen, die die Institution bis heute bestimmt: Das Prinzip der Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt. Angefangen beim Kultplatz des griechischen *mouseïon* über die Wunderkammern der Renaissance und des Barocks, über das aufgeklärte Bürgermuseum bis hin zur modernen Bildungsinstitution erwies sich das Museum ganz allgemein als ein außeralltäglicher Ort des besonderen Gegenstandes, in dem sich Kunst und Betrachter in einem grundsätzlich distanzierten Verhältnis zueinander befinden.

Es wurde außerdem deutlich, dass Position, Struktur und Funktion der Sammlungsinstitution immer direkt von dem jeweiligen Status des Sammlungsgegenstandes bzw. dem Kunstbegriff abhängen, der ihm zugrunde liegt.

In ihren Anfängen, d.h. bis zur Entfaltung der bürgerlichen Sammlungskultur, beruhte der außergewöhnliche Stellenwert der Kunstobjekte darin, dass sie wert-

¹³⁸ Weiter unten wird noch einmal im Zusammenhang mit der Museumstheorie von Joseph Beuys auf das komplexe Verhältnis von Museum als demokratischer Institution und der kulturellen Führungselite zurückzukommen sein.

voll, selten oder von herausragender wissenschaftlicher oder auch symbolischer Bedeutung waren. Man könnte hier von einer *materiellen* oder *symbolischen* Besonderheit der Sammlungsgegenstände sprechen. Im Zuge des Rationalismus entwickelte sich, quasi als Gegenbewegung, die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Hier erfolgte eine Aufwertung der Kunst in *erkenntnistheoretischem* bzw. *epistemologischen* Sinne. In Kunstwerken drückte sich eine Erkenntnis aus, die weder der Alltagsverstand noch die Wissenschaft vermitteln konnte.

Für die Romantiker und später dann Schopenhauer waren die Kunst und ihre Erfahrung in einem Bereich angesiedelt, der an der Welt der Ideen Anteil hatte. Die Kunst wurde absolut und damit im *ontologischen* Sinne über die Welt des Alltäglichen gestellt. Eine Säkularisation dieser quasi-religiösen romantischen Erhöhung der Kunst erfolgte dann am Ausgang des 19. Jahrhunderts mit ihrer Verwissenschaftlichung.¹³⁹ Ein Kunstgegenstand erhielt seine herausragende Qualität nicht mehr dadurch, dass ihm philosophisch eine besondere Nähe zum Wahren, Schönen und Guten zugesprochen wurde, sondern dadurch, dass man seine Bedeutung anhand kunstwissenschaftlicher Kategorien nachweisen konnte. Man könnte dies die *wissenschaftliche* Erhöhung der Kunst nennen.

Trotz ihrer grundlegenden Andersartigkeit kamen all diese Kunstauffassungen allerdings in dem zentralen Punkt überein, dass sie die Kunst als Gegenstand, als Objekt fassten. Das Kunstwerk befindet sich dem Betrachter gegenüber, d.h. es ist in grundlegender Opposition zu ihm und hat mit seinem alltäglichen Leben nichts zu tun. Diese Konstellation bestimmt nachhaltig das Verhältnis des Betrachters zum Werk und entsprechend sein Rezeptionsverhalten. Ist die Kunst distanziertes Objekt, kann sich der Betrachter ihr nur von außen, d.h. ästhetisch nähern. Auseinandersetzung mit Kunstobjekten bedeutet demnach immer ästhetisches Erleben. Das Museum ist der Ort des ästhetischen Kunst-Erlebnisses.

¹³⁹ Folgt man der Theorie von Auguste, Comte bedeutet diese „Säkularisation“ der Kunst in der Wissenschaft keine „Rückstufung“ des Kunststatus. Ganz im Gegenteil: Im 19. Jahrhundert löst die Wissenschaft die Philosophie, welche mit der Aufklärung die Religion entmachtete hatte, als sinnstiftende Instanz ab.

„In der Natur des menschlichen Geistes ist es begründet, daß jeder Zweig unseres Wissens notwendig drei aufeinanderfolgende theoretische Stadien zu durchlaufen hat das theologische oder fiktive, das metaphysische oder abstrakte und das wissenschaftliche oder positive Stadium“ (zitiert nach COMTE 1994, XXVI).

Im 19. Jahrhundert verschiebt sich damit lediglich die Legitimationsgrundlage des Sonderstatus des Kunstwerkes.

Inwiefern nun, so stellt sich die Frage am Ende des ersten großen Abschnitts, ist die Bestimmung des Kunstmuseums als institutionalisierte Distanz und die damit einhergehende Charakterisierung als Ort des Objekts und Ort des ästhetischen Erlebens für die Diskussion um das moderne Kunstmuseum von Relevanz?

Die Frage erweist sich insofern als relevant, als sich eben diese drei Eigenschaften der Kunst, wie sie sich ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu entwickeln beginnt, entgegenstellen. Die Kunst wendet sich erstens gegen die Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt: Seit der Avantgarde reißen die Versuche nicht ab, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überwinden. Die Kunst verabschiedet sich zweitens vom Objektstatus ihrer Werke und weigert sich drittens gegen einen ästhetischen Zugang zu ihnen. Damit stehen das Museum und die Kunst in zentralen Bereichen einander diametral gegenüber, was unweigerlich zu der grundsätzlichen Frage führen muss: Ist ein Kunstmuseum im 20. Jahrhundert prinzipiell überhaupt möglich?

Bevor wir jedoch in einem kunsthistorischen Kapitel einen Blick auf die Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert unter der Berücksichtigung der oben genannten Themen werfen, soll nun zunächst wiederum in einem philosophischen Abschnitt die rezeptionstheoretische Grundlage für diese Entwicklungen angedeutet werden.

3 Erlebnis und Ereignis – Ästhetik und Anti-Ästhetik

Bei den folgenden Ausführungen wollen wir an den bisher erarbeiteten inhaltlichen Leitlinien festhalten und entsprechend drei inhaltliche Schwerpunkte setzen: Erstens die Frage nach der theoretischen Möglichkeit einer Überbrückung der Distanz von Kunst und Leben, zweitens nach der Erweiterung des Kunstbegriffs über das Kunst-Objekt hinaus und in engem Zusammenhang damit stehend, drittens die Frage nach der Überwindung des ästhetischen Zugangs zur Kunst. Zur Untersuchung eines „nachästhetischen“ Kunstverhältnisses werden wir uns zunächst mit Nietzsches Kunstdenken beschäftigen, um uns dann ausführlicher mit der Kunstphilosophie Martin Heideggers auseinanderzusetzen. Er ersetzt in seiner Kunsttheorie den Begriff des ästhetischen *Erlebens*, das wir als charakteristische Rezeptionsweise des Objektmuseums dargestellt haben, durch den Begriff des *Ereignisses*. Im Begriff des Ereignisses wird ein nicht-ästhetisches Verhältnis von Kunst und Betrachter entwickelt, das im Zuge der Erweiterung des Kunstbegriffs im Zusammenhang mit der Loslösung der Kunst vom ästhetischen Objekt wichtig ist und als mögliche Basis für einen nach-ästhetischen Museumsbegriff eine entscheidende Rolle spielt. So soll im letzten umfassenden Abschnitt in Orientierung an diesen Ereignisbegriff die Möglichkeit von Museumskonzeptionen untersucht werden, die einer postästhetischen Kunst, die weder die Distanz von Kunst und Leben akzeptiert, noch sich auf Objekthaftigkeit festlegen lässt, angemessen ist.

3.1 Ästhetik

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass das Prinzip der Distanz, d.h. der Trennung von Kunst und Leben im Kunstmuseum, im Zuge seiner geschichtlichen Entwicklung verschiedenste Ausprägungen erfahren hat. Diese hingen von Kunstauffassungen ab, die jeweils von einem engen Kunstverständnis ausgingen, das die Kunst als autonomen Kunst-Gegenstand fasst. Wir sahen, dass sich ab dem 18. Jahrhundert eine Annäherung der Kunstwelt und der alltäglichen Lebenspraxis im Kunstmuseum ankündigte, die sich jedoch nicht bis ins 20. Jahrhundert hinein entfalten konnte. Die Struktur der Museumsinstitution erwies sich quasi als

resistent gegenüber dem Besucher, selbst als die Wissenschaft die Kunst aus den unerreichbaren Regionen des absolut Wahren, Schönen und Guten auf den Boden kontingenter Tatsachen stellte. Das Wissen über Kunst erwies sich als trennender Faktor. Somit zeigt sich, dass weder die ‚Demokratisierung‘ der Museen noch der Einzug der Wissenschaft eine Zusammenführung von Kunst und Leben bewirken konnte. Das traditionelle Museum als außergewöhnlicher Ort des Besonderen, nämlich des ästhetischen Gegenstandes, funktionierte weiterhin.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch begann sich das Kunstverständnis grundlegend zu wandeln. Es häuften sich die Stimmen derer, die sich gegen die strikte Trennung von Kunstwelt und Lebenswelt wandten. Sie plädierten für eine Kunst, die aktiv in das Leben eingreifen sollte, die die Lebensform ganz und gar bestimmen sollte. Der Kunstbegriff weitete sich, „Kunst“ war nicht mehr gleichbedeutend mit „Kunstgegenstand“. Folglich wurde auch ein ästhetisierender Umgang mit der Kunst abgelehnt. Schöne Kunstobjekte, die die Gegenwart lediglich dekorieren, waren in den Augen der innovativen Denker und Künstler völlig unbedeutend. Im Zuge dieser Neuerungen geriet auch das Kunstmuseum, das sich ja über Jahrhunderte als Ort des ästhetischen Objekts etabliert hatte, in Verruf: Das Museum wurde als Friedhof der Kunst gebrandmarkt.

3.1.1 Der Kunstbegriff des traditionellen Kunstmuseums - Das Kunstwerk als autonomes ästhetisches Objekt

Das Museum, sei es der romantische Kunsttempel oder das wissenschaftliche Museum, arbeitet auf der Grundlage eines engen Kunstbegriffs: Kunstwerke sind in sich geschlossene ästhetische Objekte. Die Romantik hatte das Kunstwerk als entrückten Gegenstand meditativer Schau in einer übergeordneten Sphäre angesiedelt, während unter dem wissenschaftlichen Blick das Werk zum kategorisierbaren und damit definierbaren Forschungsgegenstand wurde. Kunst heißt im Rahmen eines autonomen Kunstbegriffs immer *Kunst-Objekt*.

Aus dem Begriff des *Objektes* erschließt sich bereits, in welchem Verhältnis sich der Kunstrezipient zu einem autonomen Kunstwerk befindet. „Objekt“ leitet sich ab vom lateinischen *obicere, ob-iacere*, also „entgegenwerfen“.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Kluges etymologisches Wörterbuch weist darauf hin, dass anstelle des deutschen Ausdrucks „Gegenstand“ früher - seinem lateinischen Ursprung entsprechend - „Gegenwurf“ gesagt wurde (KLUGE 1995, 596).

Das Kunstwerk ist Gegen-stand, es wirkt auf den Betrachter in seiner äußeren sinnlichen Erscheinung. Das Kunstwerk, das einem engen Kunstbegriff bzw. der Vorstellung einer autonomen Kunst entspricht, ist somit ästhetischer Gegenstand.

3.1.2 Ästhetisches Erleben als Rezeptionsform des autonomen Kunstwerks

Ernesto Grassi nennt das Museum den „Ausdruck der ästhetischen Einstellung“ (GRASSI 1980, 97).

Aus der Konstellation der Gegenüberstellung ergibt sich eine Form der Begegnung von Kunstwerk und Betrachter, die für unseren Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist: Das autonome Kunstwerk wird als sinnlicher Gegenstand vom distanzierten Beobachter *ästhetisch* wahrgenommen. Die Begegnung von autonomem Kunstwerk und Rezipient ist ein sinnlich-ästhetisches *Erleben*. Die Kunst, die auf einem autonomen Kunstbegriff fußt und ästhetisch erlebt wird, soll im folgenden *Erlebniskunst* genannt werden.

Die Museumsinstitution, die als Ort des ästhetischen Objektes funktioniert, die also Rahmen für ein primär sinnliches Zusammentreffen von Kunst und Betrachter ist, soll entsprechend *Erlebnismuseum* genannt werden.¹⁴¹

Dieser Begriff des Erlebnismuseums wird seine endgültige Kontur erst in Abhebung von seinem Gegenbegriff, dem *Ereignismuseum* bekommen, der weiter unten noch entwickelt werden soll. Zunächst ist festzuhalten, dass die Museumsinstitution, deren Geschichte wir bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts verfolgt und als deren Wesensmerkmale wir das Prinzip der Distanzierung und Objektivierung herausgearbeitet haben, ein Ort des ästhetischen Erlebens ist. Um diesen für unseren Zusammenhang zentralen Sachverhalt zu präzisieren, sollen nun in einem kurzen Exkurs einige Bemerkungen zum Begriff des Ästhetischen, wie er hier verwendet wird, folgen.

¹⁴¹ Unglücklicherweise fällt der Begriff des „Erlebnismuseums“ mit der gegenwärtig gängigen Vermarktungsterminologie zusammen, bei der „Erlebnis“ mit dem Begriff des Event gleichgesetzt wird, was das Publikum dazu veranlassen soll, hinter dem so Bezeichneten eine außergewöhnliche Reizfülle zu vermuten. Häufig taucht auch der Begriff des Erlebnismuseums im Zusammenhang mit museumspädagogischen Projekten auf. Hier meint Erleben das spielerische Entdecken der Exponate (vgl. CLOß/GAFFGA/MÜNCHEN 1984). Es muss unterstrichen werden, dass sich in unserem Falle der Begriff des Erlebnisses ausschließlich aus dem rezeptionstheoretischen Kontext des ästhetischen Erlebens herleitet.

3.1.3 Exkurs - Das Ästhetische und die ästhetische Wahrnehmung

Der Begriff des Ästhetischen gehört, wie es der Erkenntnistheoretiker Albert Kellers formuliert, zu den „unanständigen Ausdrücken“ des wissenschaftlichen Diskurses. Im Kellerschen Sinn unanständig sind Ausdrücke, die schon so oft unüberlegt und falsch eingesetzt wurden, dass sie ihre ursprünglich vielleicht sinnvolle Bedeutung eingebüßt haben und damit ihre Verwendung mehr Verwirrung als Klärung stiftet.

In der Tat ist die Bedeutung des Begriffs des Ästhetischen äußerst schillernd. Je nach Kontext ist immer nur ein Teil oder Teilbereich seines weiten Bedeutungsfeldes von Relevanz. Er ist damit grundsätzlich uneindeutig.

Auch in unserem Falle tritt dieser Nachteil zutage, da wir den Begriff des „Ästhetischen“ in mehrerlei Bedeutung bzw. hinsichtlich mehrerer Aspekte seiner Bedeutung verwenden.¹⁴²

Die wichtigste Position nimmt er im Zusammenhang unserer Argumentation in den Ausdrücken „ästhetisches Objekt“ bzw. „ästhetisches Erleben“ ein. Diese beschreiben die Form, in der das autonome Kunstwerk auftritt und die Weise, wie es vom Rezipienten aufgenommen wird.

Das Attribut „ästhetisch“ meint hier nicht „schön“ oder „ansprechend“, es bezieht sich genau genommen auf keinerlei Eigenschaft des Objekts. „Ästhetisch“ bedeutet in unserem Kontext die rezeptive Seite betreffend „sinnlich - verstehend“.

Diese Begriffskombination soll unterstreichen, dass hier die Prädikate „sinnlich“ bzw. „ästhetisch“ als Charakterisierungen einer Rezeptionsweise niemals auf ein bloß oberflächliches Wahrnehmen sinnlicher (d.h. ausschließlich die Sinne ansprechender) Reize verstanden werden soll. Wenn wir von „ästhetischem Wahrnehmen“ oder auch später von „sinnlichem Erleben“ sprechen, wollen wir an die Theorie der ganzheitlichen Wahrnehmung nach Rudolf von Arnheim anknüpfen, für den jedes ästhetische Wahrnehmen immer ein Verstehen impliziert, das über das rein sinnliche Registrieren hinausgeht.

¹⁴² Es sei darauf hingewiesen, dass in der vorliegenden Arbeit eine Vielzahl „unanständiger“, d.h. nicht ausreichend geklärt aber dennoch für die Argumentation zentraler Begriffe vorkommen. So etwa „subjektiv“ oder „objektiv“, Ausdrücke, die Keller besonders gern als Beispiel für „unanständige Ausdrücke“ anführt. Sowohl der Umfang als auch der Inhalt dieser Begriffe ist nicht mehr eindeutig festlegbar. Diesem Mangel wäre entgegenzuwirken, indem man neue Begriffseingrenzungen, d.h. Definitionen einführt. Die Aufgabe einer strengen Begriffsbestimmung kann in dieser Arbeit nicht ausreichend geleistet werden, d.h. wir werden uns mit Vereinfachungen begnügen müssen. Die Unanständigkeit der Begriffe bleibt.

„Die Wahrnehmung vollbringt auf der sinnlichen Ebene, was im Bereich des Denkens Verstehen genannt wird.(...) Sehen ist Einsehen“ (ARNHEIM zitiert nach RÖLL 1998, 51).

Mit dem Rückgriff auf Arnheim soll deutlich werden, dass der Begriff des Ästhetischen und des ästhetischen Erlebens in unseren Ausführungen in keiner Form abwertend zu verstehen ist. Im ästhetischen Erleben kann eine inhaltlich differenzierte und tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Gegenüber stattfinden.¹⁴³ Ebenso wenig ist der Begriff des Erlebnismuseums negativ konnotiert. Der Ausdruck besagt lediglich, dass es sich hier um eine Institution handelt, die Kunst in Form von ästhetischen Objekten präsentiert und dem Betrachter für eine ästhetische Auseinandersetzung verfügbar macht.

Diese Zusammenhänge mögen auf den ersten Blick banal erscheinen. Für die folgende Argumentation jedoch sind sie von maßgeblicher Bedeutung. Aus ihnen folgt, dass ein ästhetisches Erleben nur gegeben ist, wenn es sich auf ein ästhetisches Objekt als Gegenüber beziehen kann. Ästhetik in der Form, wie der Begriff hier verwendet wird, korrespondiert mit einem engen Kunstbegriff. Wenn sich jedoch der Kunstbegriff vom ästhetischen Objekt verabschiedet, ist es auch nicht mehr sinnvoll, von ästhetischem Erleben zu sprechen. Dies hat nun wieder einschneidende Auswirkungen auf das Kunstmuseum. Bestimmt man es, wie in den vergangenen Kapiteln geschehen, als Ort des ästhetischen Objekts, dann verliert es seine Existenzgrundlage, da die Kunst aufhört, ästhetischer Gegenstand zu sein.

Hier nun befinden wir uns im Kernbereich der Argumentation dieser Arbeit. Das Kunstmuseum als ästhetischer Erlebnisort kann nur solange existieren als es die Kunst in Form von ästhetischen Objekten zur Verfügung hat. Es gerät folglich in Bedrängnis, wenn die Kunst nicht mehr der Klassifizierung des Objektes genügt, d.h. wenn sich der Kunstbegriff erweitert. Das Museum als Erlebnisort wird dann unmöglich.

In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts jedoch geschieht eben dieser fundamentale Wandel der Kunst und des Kunstbegriffs, nämlich die Auflösung des

¹⁴³ Die Tiefe und Intensität einer derartigen Auseinandersetzung entwickelt sich, folgt man Bourdieus Schrift „Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“, in der Korrespondenz zwischen dem Kunstgegenstand in seiner mehr oder weniger differenzierten Komplexität und dem Betrachter und seiner Fähigkeit, diese zu lesen (BOURDIEU 1970, 159ff).

ästhetischen Kunstobjekts, was weiter unten noch genauer auszuführen sein wird. Folglich ergeben sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts grundlegende Probleme für die Museumsinstitution.

Bevor wir uns nun jedoch mit dieser Problematik befassen, muss noch die grundlegende Frage gestellt werden, wie sich das Verhältnis des Betrachters zur Kunst gestaltet, wenn das Werk als ästhetischer Gegenstand nicht mehr existiert bzw. das konstitutionelle Gegenüber von Kunstwerk und Betrachter aufgehoben ist. Was ist – anders ausgedrückt – die Alternative zum ästhetischen Erleben?

Seit dem 19. Jahrhundert wurde von Philosophen und Kunsttheoretikern immer wieder die ästhetische Rezeption als alleinige Möglichkeit eines Zugangs zur Kunst in Frage gestellt. Es ist selbstverständlich hier weder möglich noch sinnvoll die Geschichte der Anti-Ästhetik zu entwickeln. Es soll nach einem kurzen Einblick bei Nietzsche, als einem der Väter der Ästhetikkritik, der Versuch unternommen werden, anhand des Denkens Martin Heideggers den Begriff des Ereignisses als postästhetische Weise der Kunstbegegnung zu entwickeln. Es wird sich im Laufe der Arbeit beweisen müssen, ob es sinnvoll sein kann, in Anlehnung an diesen Begriff von der Möglichkeit eines postästhetischen Ereignismuseums als Gegenentwurf zum herkömmlichen ästhetischen Erlebnismuseum zu sprechen.

3.2 Anti-Ästhetik

Bei der Suche nach der theoretischen bzw. philosophischen Grundlage des herkömmlichen Objektmuseums wurde auf die Entwicklung des autonomen Kunstbegriffs eingegangen. Ausgehend von der griechischen Philosophie hatte sich bis in die Romantik und darüber hinaus die Vorstellung einer von der Alltagswelt deutlich abgehobenen autonomen Kunst entwickelt. Kunst und Betrachter waren strikt getrennt und in einem ästhetischen Gegenüber gleichsam fixiert. Am Ende des 19. Jahrhunderts jedoch geriet diese seit Jahrhunderten geltende Selbstverständlichkeit ins Wanken.

3.2.1 Friedrich Nietzsche: Die Kritik des autonomen Kunstbegriffs

Einer der ersten und einflussreichsten Kritiker des autonomen Kunstverständnisses war Friedrich Nietzsche.¹⁴⁴ Während im Denken seines Lehrers Schopenhauer die Gegenüberstellung von Kunst und Leben eine besonders deutliche Ausprägung erfuhr, kämpfte Nietzsche bereits in seinen frühen Schriften gegen die Abtrennung des Künstlerischen von der Lebenswelt.

In seiner Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ hatte Nietzsche ein Ideal des antiken Griechenlands entworfen, in dem das Leben der Hellenen noch gänzlich von der Kunst durchdrungen war.

Er zeichnet ein Bild des alten Hellas, das anders als dasjenige der idealistischen Klassizisten nicht von Ebenmaß, Harmonie, von stiller Einfalt und edler Größe bestimmt war, sondern in dem der Gott des Rausches, Dionisos, mit seiner ungebändigten Lebenskraft die Herrschaft innehatte. Dionisos ist die Verkörperung einer lustvollen kreativen Energie, die nicht einmal die formende Macht von Apollo, dem Gott des Maßes und des Zieles, ganz bändigen konnte. Der Inbegriff einer Kunst, die mitten im Leben steht und aus ihm heraus wirkt, ist für Nietzsche in der Musik und in den Tänzen der Griechischen Tragödie.¹⁴⁵ In ihr sind Kunst und Leben eins. Den Hellenen, so Nietzsche, „rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben“ (NIETZSCHE I, 56).

Die Kunst und Kultur der modernen Zeit sind in seinen Augen nur ein trauriger Schatten dessen, wozu die Menschheit in ihrer Kreativität in der Lage wäre.

Nietzsche wandte sich entschieden gegen Kunstauffassungen, die eine Distanz zwischen Werk und Betrachter voraussetzten. Kants Kategorie des „interesselosen Wohlgefallens“ beim reinen Geschmacksurteil war folglich im Falle der Kunst entschieden abzulehnen. In „Zur Genealogie der Moral“ fragt Nietzsche sich, als Seitenhieb gegen Kants Kunstauffassung, wie es denn möglich wäre, „ohne Interesse“ die Plastik einer nackten Frau zu betrachten (vgl. NIETZSCHE V, 346).

¹⁴⁴ Zum Folgenden vgl. REUBER 1988, 75ff, SHEEHAN 2002, 208ff.

¹⁴⁵ Im Chorgesang der antiken Tragödie findet sich nach Nietzsches Auffassung, wie bereits der Titel des Werkes verdeutlicht, das Wesen und der Ursprung dieser Kunstform und damit der Beginn der gesamten Bühnenkunst.

3.2.2 Kunst ohne Kunstwerke

Die Gegenwart hat sich in Nietzsches Augen von der wahren Kunst verabschiedet. Diese beschäftigt sich nämlich nur noch mit Kunstwerken, die entweder in Studierzimmern und Akademien wissenschaftlich zerlegt oder nachahmend ausgeheckt werden, ohne dass die Kraft des Lebens selbst aus ihnen spräche. Maler etwa, die auf die Verarbeitung und Nachahmung historischer Vorbildung aufbauen, seien „die Söhne einer gelehrten, gequälten und reflektierten Generation“ (NIETZSCHE XII, 286), die nur leblose Gegenstände produziere.

Zwar stimmt Nietzsche insofern mit der Tradition überein, als auch für ihn Kunst etwas mit der Verschönerung des Lebens zu tun hat. Diese darf jedoch nicht mit dem ästhetischem Erleben gleichgesetzt werden. Kunst bedeutet nicht das Rezipieren oder Produzieren von ästhetischen Gegenständen:

„Die Kunst soll vor allem und zuerst das Leben verschönern, also uns selbst und anderen erträglich (...) machen (...). Nach dieser großen, ja übergroßen Aufgabe der Kunst ist die sogenannte eigentliche Kunst, die der Kunstwerke, nur ein Anhängsel (...)“ (NIETZSCHE II, 454).

Die Schaffung von Kunstgegenständen ist nämlich nur eine sehr unvollkommene Möglichkeit für den Menschen, seinen kreativen Energien Ausdruck zu verleihen.¹⁴⁶ Die wahre und unmittelbare Kunst hingegen ist vom Leben nicht zu trennen, sie ist Lebensform und nicht eine unbestimmte Menge produzierter artifizieller Dinge. Nietzsches Ideal ist eine Kunst ohne Kunstwerke:

„Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren – die Erfindung von Festen“ (NIETZSCHE IX, 506).¹⁴⁷

Mit Nietzsche erfährt der Kunstbegriff, nach seiner totalen Autonomisierung in der Romantik, eine entscheidende Erweiterung.

¹⁴⁶ Nietzsche hegt den Verdacht, dass Künstler nur aus mangelndem Selbstbewusstsein und letztlich aus Unfähigkeit immer noch Kunstwerke schaffen:

Die Künstler neigen dazu „ihre Werke zu schätzen und zu überschätzen, wenn sie aufhören, Ehrfurcht vor sich selber zu haben (...). Das Werk gehört nicht zu ihrer Regel, sie fühlen es als ihre Ausnahme. (...) vielleicht wollen sie Lärm um sich, um sich nicht mehr selber zu „hören““ (NIETZSCHE IX, 506).

¹⁴⁷ Nietzsches Auffassung der Kunst als Lebensform bzw. zur Kunst ohne Kunstwerk vgl. REUBER 1988, 75ff. Nietzsche verfolgt die Idee eines alle Gattungen umfassenden Gesamtkunstwerks. Zur Zeit der Niederschrift der Geburt der Tragödie sieht Nietzsche die Möglichkeit zur Umsetzung dieses Ideals im Schaffen Richard Wagners, mit dem er bekanntlich später brechen sollte. Zum Phänomen des Gesamtkunstwerks vgl. SZEEMANN 1983.

Für unsere Ausführungen sind besonders drei wichtige, mit einander eng zusammenhängende Aspekte dieser Neufassung der Kunst festzuhalten. Zum einen wendet sich Nietzsche eindeutig gegen die traditionelle Trennung von Kunst und Leben. Hieraus ergibt sich zum zweiten konsequent eine Ablehnung eines Kunstbegriffs, der Kunst auf das ästhetische Kunstobjekt reduziert. In diesen beiden Punkten greift er eben jene Prinzipien der Distanzierung und Objektivierung an, die wir im Zuge der obigen Betrachtungen als Grundpfeiler des Museums herausgearbeitet hatten.

Man könnte sagen, dass durch die Erweiterung des Kunstbegriffs im Sinne Nietzsches das Kunstmuseum als traditioneller Ort des ästhetischen Objekts beginnt fragwürdig zu werden. Daher überrascht es nicht, dass die Museumskritik, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auftritt, an genau diesem Punkt ansetzt und die Objektsammlungen als Kunst-Grabkammern diffamiert.

Kunst ist im Sinne Nietzsches nicht von Leben und Lebendigkeit zu trennen. Entsprechend fordert sie vom Menschen nicht nur ein distanziertes Schauen, sondern, wie er es ausdrückt, ein Feiern.¹⁴⁸ Selbst wenn man Nietzsches Weg zur Kunst als ästhetischer Lebensform nicht bis zum Ende mitgeht, wird doch deutlich, und hier sind wir bei dem dritten wichtigen Punkt dieses Abschnittes, dass die Auseinandersetzung mit Kunst für ihn nicht nur ein ästhetisches Erleben sein kann.

Nietzsche fordert die Überwindung der traditionellen Ästhetik¹⁴⁹ und verunmöglicht damit auch in diesem Punkte das traditionelle Museum.

Die Frage, die sich nun stellt, lautet: Was kann an die Stelle des ästhetischen Erlebnisses im Umgang mit der Kunst treten, wie könnte man eine Weise der Begegnung mit Kunst fassen, die das Objekt als ästhetischen Gegenstand und das ästhetische Erleben überschreitet? Wo könnte daran anschließend ein Museum, nachdem es seine Position als ästhetischer Ort eingebüßt hat, ansetzen?

¹⁴⁸ Wir werden weiter unten in unserer kunstgeschichtlichen Abteilung mit dem Wiener Aktionismus einer Kunstform begegnen, die dieses Postulat Nietzsches „Kunst als Fest“ unmittelbar umsetzt.

¹⁴⁹ Die traditionelle Ästhetik, besonders jene neokantianischer Ausprägung, wie etwa diejenige Konrad Fiedlers in „Über die Beurteilung von Werken der Kunst“ von 1876 (FIEDLER 1991, 1ff), war am Ende des 19. Jahrhunderts nach wie vor sehr einflussreich (vgl. hierzu u. a. JOACHIMIDES 2001, 44ff, zu Fiedler 49ff.). Wichtige Bereiche der modernen Kunstgeschichte, etwa die Methodologie Panofskys, entstanden vor einem neokantianischen Hintergrund (vgl. Gottfried Boehms Ausführungen zu Panofsky in FIEDLER 1991, LIXff).

3.2.3 Martin Heideggers Anti-Ästhetik - Ereignis als Gegenbegriff zum Erlebnis

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einen Gegenbegriff zum ästhetischen Erleben zu entwickeln, der den Anforderungen eines erweiterten Kunstverständnisses Rechnung trägt. Dieser Begriff muss einerseits die Grenze von Kunst und Leben überschreiten, er muss die Gleichsetzung von Kunst mit Kunstobjekt hinter sich lassen und hinsichtlich der Kunstrezeption über die traditionelle Ästhetik hinausgehen. Diese Eigenschaften sind in dem Begriff des „Ereignisses“ vereint, wie ihn Martin Heidegger entworfen hat.

Der Ereignisbegriff, der im späten Denken Martin Heideggers eine zentrale Rolle spielt,¹⁵⁰ soll im vorliegenden Zusammenhang vor dem Hintergrund seiner anti-ästhetischen Kunsttheorie betrachtet werden. Heideggers Denken zur Kunst gehört der Schaffensphase des Philosophen an, in der er sich – stark vereinfacht formuliert – von einer Existenzphilosophie zu einer Metaphysik wandte. Heideggers Ausführungen sind sehr komplex und entbehren der prosaischen Direktheit und Aphorismenhaftigkeit der Gedanken Nietzsches. Daher ist zur Verdeutlichung seiner Gedanken und zur klaren Konturierung des Ereignisbegriffes nötig, innerhalb seines Denkens etwas weiter auszuholen als dies bei Nietzsche vonnöten war.

Hinsichtlich des Kerns jeder Kunsttheorie, nämlich des zu Grunde liegenden Kunstbegriffs, wollen wir uns hier damit begnügen, Heideggers viel zitierte „Kunst-Definition“¹⁵¹ aus seiner Schrift „Vom Ursprung des Kunstwerks“ anzuführen, ohne auf das weite philosophische und kunsttheoretische Feld, das sich hier eröffnet, genauer einzugehen.

¹⁵⁰ Das unvollendet gebliebene Hauptwerk seiner Spätphilosophie, das Pendant zu „Sein und Zeit“ sollte den Titel „Vom Ereignis“ tragen (vgl. HEIDEGGER: Beiträge).

¹⁵¹ Der Begriff der Definition ist hier nur bedingt anzuwenden. Eine Definition (von lat. finiere) begrenzt Begriffe und reduziert so ihren intentionalen Bereichen mit dem Ziel, Aussagen, in welchen der definierte Begriff auftaucht, zu präzisieren. Formulierungen wie diejenigen Heideggers über die Kunst tragen jedoch keinesfalls zur Klärung der Sachlage bei, sie „verunklären“ vielmehr, was auch im Sinne des Philosophen ist. Das unmittelbar Einleuchtende ist für ihn in den seltensten Fällen das Angemessene. Sein Denken ist der Versuch, in dem schier undurchdringbaren Bereich des (vermeintlich) Selbstverständlichen, das Wahre wieder zu finden, wozu das Denken und die Sprache, die es abbilden, die gewohnten und gewöhnlichen Wege verlassen müssen.

„Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit“ (UdK 34).¹⁵²

Wichtiger als der fundamentalontologische Hintergrund, vor dem obiger Satz verständlich wird, sind für unseren Zusammenhang die anti-ästhetischen Implikationen, die sich hieraus ergeben. Zu Beginn der folgenden, sehr dicht gefassten Ausführungen ist der wissenschaftliche Anspruch in dem Sinne eingeschränkt, dass keine direkten Literaturverweise gegeben werden, da der Text andernfalls nicht mehr lesbar wäre.¹⁵³

3.2.3.1 Die Stellung der Kunst in Heideggers Werk

Für Heidegger ist die Kunst besonders in seinem späteren Denken¹⁵⁴ ausgesprochen wichtig.¹⁵⁵ Seine erste und einflussreichste kunsttheoretische Schrift, „Der Ursprung des Kunstwerks“ (UdK) verfasst er 1935 ursprünglich als Vortrag.¹⁵⁶ Besonders nach dem Krieg setzt sich Heidegger in verschiedenen Abhandlungen mit dem Phänomen der Kunst auseinander, ohne sich jedoch, wie im Falle des „Ursprung-Aufsatzes“, ausschließlich der Kunstproblematik zu widmen. Heidegger beabsichtigt in seinem Denken zur Kunst nicht, kunsttheoretische Probleme zu lösen oder gar zu bestimmen, was Kunst sei. Er erarbeitet weder Regeln noch Gesetze, die die Kunst enträtseln, sein Anliegen ist es vielmehr, auf das ‘Rätsel der Kunst’ hinzuweisen. Dementsprechend lauten die ersten Worte des von Heidegger verfassten Nachwortes zu „Der Ursprung des Kunstwerks“:

„Die vorstehenden Überlegungen gehen das Rätsel der Kunst an, das Rätsel, das die Kunst selbst ist. Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen“ (UDK 83).

¹⁵² Bei Zitaten aus Texten Heideggers werden die Siglen verwendet, die in der Fachliteratur gängig sind. Das entsprechend aufgeschlüsselte Verzeichnis der angegebenen Aufsätze Heideggers findet sich im Literaturverzeichnis unter HEIDEGGER.

¹⁵³ Literatur zu dem Thema BIEMEL/ HERRMANN 1989, KRAFT 1984, KOCKELMANS 1985, HERRMANN 1985, HERRMANN 1994, WALL 1995.

¹⁵⁴ Unter Heideggers „spätem Denken“ wird hier, der Heidegger-Fachliteratur folgend, das Schaffen des Philosophen nach seiner so genannten „Kehre“ <Wahrheitsvortrag 1929/30> verstanden.

¹⁵⁵ Heidegger ist als Philosoph ein Mann des Wortes. So mag es nicht verwundern, dass vor allem die Literatur und Dichtung im Brennpunkt seines Kunstinteresses steht. Seine Gedanken zur Kunst sind jedoch von Gattungsgrenzen unabhängig, so dass auch wir uns im Kontext der bildenden Kunst auf Heideggers Kunstphilosophie berufen können.

¹⁵⁶ F.-W. von Hermann weist in seiner Vorbemerkung zu den Heidegger Studien Vol.8 (1992) darauf hin, dass die erste Ausführung der Kunstwerkabhandlung von Heidegger schon 1931/32 verfasst wurde (erstmal veröffentlicht in Heidegger Studies Vol. 5 (1989). In der Form, in welcher der Kunstwerksaufsatz in „Holzwege“ bzw. in der Ausgabe des Reclamverlages (1962; erweitert um Nachwort und Zusätze Heideggers; mit einer Einführung von H.G. Gadamer) veröffentlicht wurde, trug ihn Heidegger erstmals am 13. November 1935 in Freiburg vor.

In diesem Satz zeigt sich bereits, gegen welche Art von Kunstauseinandersetzung Heideggers Kunstwerkaufsatz implizit angeht. Gegen jene nämlich, die sich die Kunst zum Gegenstand macht, um ihr analysierend und wissenschaftlich erklärend habhaft zu werden, d.h. sie zu enträtseln. Eine Kunst, die in dieser Form angegangen wird, ist im Sinne Heideggers „vernichtet“.¹⁵⁷ Die Kunst muss, will sie die von Heidegger geforderte Stellung in der Gegenwart behaupten, selbst aus den Fängen des vergegenständlichenden Denkens befreit werden. Das eigentliche Anliegen des Kunstwerkaufsatzes hat Heidegger in seinen „Beiträgen zur Philosophie“ folgendermaßen formuliert:

„Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerks will nicht auf eine zeitlos gültige Feststellung des Wesens des Kunstwerks hinaus, die zugleich als Leitfaden zur historisch rückblickenden Erklärung der Kunst dienen könnte. Die Frage steht im innersten Zusammenhang mit der Aufgabe der Überwindung der Ästhetik und d.h. zugleich einer bestimmten Auffassung des Seienden als des gegenständlich vorstellbaren“ (BEITRÄGE 503).¹⁵⁸

3.2.3.2 Kunst als Erlebnis – Die Begrenzung des Werks in der Ästhetik

Heidegger misst der Kunst eine entscheidende seinsgeschichtliche Rolle bei. Er hegt die Hoffnung, dass früher oder später die Kunst in der von der modernen Technik bestimmten Gegenwart einen grundlegenden Wandel bewirken kann, dass sie, eine in seinem Sinne geschichtliche Epoche vorbereitet. Heidegger bezeichnet die Kunst als das „Rettende“ im Zeitalter der Technik.¹⁵⁹

Gegenwärtig jedoch ist die Kunst dieser Aufgabe nicht gewachsen. Dies liegt nach Heidegger allerdings nicht an der Kunst selbst, sondern an der Weise, in der an sie herangegangen wird. Mit Nietzsche ist er der Überzeugung, dass die Bedeutung und geschichtliche Wirksamkeit von Kunst davon abhängt, in welchem Maße ästhetisch mit ihr umgegangen wird:

¹⁵⁷ Zu Ende unseres ersten Teiles hatten wir von der Verwissenschaftlichung der Kunst als Form der Verobjektivierung gesprochen. Mit der kunstwissenschaftlichen Vergegenständlichung hatte sich die Autonomisierung der Kunst verstärkt und die Distanz zwischen Kunst und Betrachter, d.h. Kunst und Leben vergrößert.

¹⁵⁸ Heideggers Gedanken zur Kunst stehen in einem engen Zusammenhang zu seinen Überlegungen zur modernen Technik. Es gibt zwei Momente innerhalb seines späten ontologischen Denkens, die ohne einander nicht verständlich sind (vgl. hierzu WALL 1995).

¹⁵⁹ Den Begriff des „Rettenden“ führt Heidegger in seinem berühmten Aufsatz „Die Frage nach der Technik“ ein. „Rettend“ ist für ihn das, was – sehr verkürzt gesagt – in der Lage ist, den Menschen aus seinem nutzenorientierten und von der Technik geleiteten Weltverhältnis zu einer unmittelbaren Wirklichkeitsauseinandersetzung zu führen, in der er in die „höchste Würde seines Wesens schauen und einkehren“ kann (FnT 40) vgl. hierzu WALL 1995, 39f.

„...in Wahrheit ist die Tatsache, ob und wie ein Zeitalter einer Ästhetik verhaftet ist, ob und wie es aus einer ästhetischen Haltung her zur Kunst steht, entscheidend für die Art und Weise, wie in diesem Zeitalter die Kunst geschichtsbildend ist – oder ob sie ausbleibt“ (N I 94).

Soll die Kunst in der Gegenwart, d.h. für Heidegger im Zeitalter der Technik, eine wesentliche Rolle spielen, muss die Ästhetik, welche seit der Antike den Umgang mit der Kunst und ihren Werken maßgeblich bestimmte, überwunden werden. Konsultiert man den Teil von Heideggers Nietzsche-Vorlesung mit dem Titel „Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik“, bekommt man einen Einblick, was genau für Heidegger Ästhetik ist (vgl. N I 91ff).¹⁶⁰

Zentral für Heidegger ist die Tatsache, dass ein ästhetischer Umgang mit Kunst auf das fühlende Erleben des Kunstbetrachters ausgerichtet ist. Das Schöne in der Kunst ist damit jenes, das im Betrachter ein Gefühl der Lust hervorruft, so dass das Kunstwerk damit lediglich die Rolle eines sinnlichen Stimulus einnimmt. Im Zentrum einer ästhetischen Kunstbetrachtung steht also nicht die Kunst selbst, sondern der Mensch mit seinen Gefühlen:

„Ästhetik ist darnach Betrachtung des Gefühlszustandes des Menschen in seinem Verhältnis zum Schönen, ist Betrachtung des Schönen, sofern es im Bezug zum Gefühlszustand des Menschen steht“ (N I 92).

„...Ästhetik [ist] diejenige Besinnung auf die Kunst, bei der das fühlende Verhältnis des Menschen zu dem in der Kunst dargestellten Schönen dem maßgeblichen Bereich der Bestimmung und Begründung abgibt, ihr Ausgang und Ziel bleibt“ (N I 93).¹⁶¹

Dieser subjektzentrierte Umgang mit Kunst setzt die zwei einander gegenüberliegenden Seiten des erlebenden Subjekts und des erlebten Objekts voraus.

„Maßgebend für seine Betrachtung [die des Kunstwerks] ist die Subjekt-Objekt-Beziehung, (...)“ (ebd.).

Ein Kunstwerk wird folglich als einem Subjekt gegenüberstehend und in diesem Sinne als Gegen-stand betrachtet.

¹⁶⁰ Heidegger will mit dem Kapitel „Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik“ Nietzsches Verständnis der Kunst als „Wille zur Macht“ und damit als „ins Äußerste getriebene Ästhetik“ herausarbeiten.

¹⁶¹ Es liegt auf der Hand, dass sich Heidegger auf die Ästhetik der Kritik der Urteilskraft von Kant bezieht.

Diese auf den ersten Blick banal erscheinende Grundkonstellation von Subjekt und Objekt, ist für Heideggers Denken von fundamentaler Bedeutung. Es stellt für ihn *das* hervorstechendste Symptom des neuzeitlichen naturwissenschaftlichen, ver-gegenständlichenden Denkens dar.

Dieses bestimmt nicht nur den Umgang mit der Welt, sondern mit der Wirklichkeit im Gesamten.

Es muss unterstrichen werden, dass die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt bzw. von Betrachter und Kunstwerk im Sinne Heideggers nicht räumliche Opposition der beiden Seiten bezeichnet. Selbstverständlich sind und bleiben Subjekt und Objekt, sowohl im Erlebnis als auch im Ereignis, räumlich von einander getrennt. Die Gegenüberstellung bzw. Distanz ist ein ontologisches bzw. existentielles Phänomen. Es bezeichnet das Verhältnis des Menschen zur Welt. Die Welt ist Objekt.

Diese Objektorientiertheit geht für Heidegger mit einer radikalen Subjektzentriertheit einher, also einer verabsolutierten Stellung des menschlichen Subjekts. Den Bezug zur Wirklichkeit in einem Weltbild, das den Menschen als absolute Bezugsmitte ansetzt nennt Heidegger: Er-leben.

„Das Seiende gilt erst als seiend, sofern es und soweit es in dieses Leben [dasjenige des Menschen] ein- und rück-bezogen, d.h. erlebt und Erlebnis wird“ (ZdW 94).¹⁶²

Heidegger vermutet, dass der ästhetische, erlebnisorientierte Umgang mit Kunst dafür verantwortlich ist, dass die Kunst die geschichtsbildende Kraft, die ihr als ausgezeichnete Ort der Wahrheit innewohnt, nicht entfalten kann. Im Nachwort zum Kunstwerksaufsatz schreibt er:

„Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuss, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt. Das Sterben geht so langsam vor sich, dass es einige Jahrhunderte braucht“ (UDK 83).

¹⁶² Auch der Soziologe Gerhard Schulze beschreibt in seinem Werk „Die Erlebnisgesellschaft“ das ästhetische, subjektorientierte Erlebnis als maßgeblichen Wirklichkeitszugang der Gegenwart. Obwohl Schulzes Untersuchung sowohl inhaltlich als auch methodisch mit der Philosophie Heideggers keinerlei Gemeinsamkeiten hat – Schulze beschäftigt sich mit den gesellschaftlichen Strukturen des ausgehenden 20. Jahrhunderts – finden sich bzgl. des Erlebnissbegriffs, der Ästhetisierung des Alltags und dem oben angesprochenen Phänomen der Subjektzentriertheit z. T. interessante Parallelen (vgl. SCHULZE 1997, bes. 33-89).

Folgt man Heideggers Ausführungen der Nietzsche-Vorlesungen, hat dieses 'Sterben' bereits in der Antike begonnen, also lange bevor der Name „Ästhetik“ als Bezeichnung für eine eigene philosophische Disziplin auftauchte. Beinahe das gesamte abendländische Denken war, nach der Auffassung Heideggers, bezüglich der Kunst ästhetisch. Lediglich den Vorsokratikern war ein von der Ästhetik unverbrämtes Kunstverhältnis vergönnt. Zu Zeiten der großen griechischen Kunst, d.h. zu der Zeit, die Platon voranging, war das Verhältnis der Griechen zu allem, also auch zur Kunst, von einem derart klaren Wissen getragen, „dass sie in dieser Helligkeit des Wissens keiner 'Ästhetik' bedurften“ (N I 95). Im Zeitalter vor der ästhetischen Distanzierung war die Einheit von Kunst und Leben noch gegeben.¹⁶³ Damals, so Heidegger, wurde die Kunst nicht erlebt, sie hat sich *ereignet*. Kunst war *Ereignis*.

Der Höhepunkt der Ästhetik, so schreibt Heidegger, bahnt sich im epochalen Umbruch zur Neuzeit an: Der Mensch rückt als vermeintlich einziger und letztendlich sicherer philosophischer Bezugspunkt ins Zentrum des Denkens. Die gemäß der Ansicht Heideggers für die eigentliche Wirkung des Kunstwerks 'tödliche' Bestimmung als einem Gegenstand, also als einem Objekt, das einem Subjekt gegenübergestellt ist, wird so untermauert.

Mit der ästhetischen Kunsttheorie des Rationalismus, die in der „Kritik der Urteilskraft“ Immanuel Kants ihre systematische Reife erlangt, zeichnet sich nach Heideggers Auffassung das Ende der „großen Kunst“, wie er sie sich vorstellt, endgültig ab (vgl. N I 100). „Das Ende der großen Kunst“ soll heißen, dass in jener Epoche die Werke endgültig ihre Welt-eröffnende und damit geschichtsbestimmende Bedeutung einbüßen. Auf unseren nicht-ontologischen Zusammenhang herunter transformiert heißt dies, dass von da an die Kunst ihre Relevanz für die Lebenspraxis eingebüßt hat.¹⁶⁴ Kunst ist endgültig zur *Erlebniskunst* geworden. Sie ereignet sich nicht mehr, so wie es vormals bei den Griechen der Fall war. Sie ist nicht mehr „große Kunst“.

¹⁶³ Hier folgt Heidegger im Prinzip dem Hellas-Bild, das Nietzsche in der Geburt der Tragödie entwirft, ohne jedoch dessen argumentative Richtung einzuschlagen.

¹⁶⁴ Im Sinne Heideggers sind „seinsgeschichtlich bedeutend“ und „lebenspraktisch relevant“ zwei Ausdrücke, die zwar miteinander in Verbindung gebracht werden können, jedoch keinesfalls gleichzusetzen sind. Ersterer erhält seinen Sinn aus einem ontologischen Zusammenhang, zweiterer aus einem praktischen. Wir nehmen uns die Freiheit, von Heideggers fundamentalontologischem Rahmen abzusehen und nehmen der Klarheit halber diese Identifizierung vor.

Es wird deutlich, worin Heideggers Vorbehalte gegenüber dem ästhetischen Erleben gründen. Für ihn, wie auch für Nietzsche, muss die Kunst in unmittelbarem Austausch mit der Wirklichkeit treten können, damit sie von seinsgeschichtlicher Relevanz werden kann. Stehen sich jedoch, wie im vergegenständlichenden ästhetischen Erleben Kunstgegenstand und Subjekt als jeweils autonome Positionen gegenüber, ist ein wesentliches Wirken der Kunst im Sinne einer seinsgeschichtlichen Relevanz unmöglich. Dass heißt, dass die Kunst für Heidegger nur jenseits eines ästhetischen Erlebnis-Kontextes ihre Wirkung entfalten kann:

„Die Kunst (...) gehört in das Ereignis, aus dem sich erst der „Sinn vom Sein“ (...) bestimmt“ (UDK 91).

Die Bedeutung der Kunst misst sich also nicht daran, in welcher Art sie auf den Betrachter wirkt, ob sie Lust oder Unlust provoziert. Sie ist ebenso wenig ein Erkenntnismedium, selbst wenn sie wesentlich mit Wahrheit zu tun hat.

Heidegger bewegt sich mit seinen Überlegungen zur Kunst jenseits der traditionellen bürgerlichen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts, die Kunstwerke als autonome ästhetische Kunstobjekte fasst und davon ausgehend das traditionelle Kunstmuseum bestimmt. Die Kunst lässt sich für Heidegger nicht auf Kunstgegenstände reduzieren, die raumzeitlich fixierbar sind. Sie ist nicht etwas, das in der Welt vorkommt, um diese hinsichtlich ihrer ästhetischen Reize zu bereichern oder um sie verständlicher zu machen; sie ist, in anderen Worten nicht Gegenstand des ästhetischen Erlebens. Nicht im Erlebnis kann eine für die Gegenwart relevante Kunst ihre Wirkung entwickeln, sondern sie gehört, wie die antike Kunst „in das Ereignis“.

Nun stellt sich die Frage, wie sich Heidegger einen nicht-ästhetischen Zugang zur Kunst vorstellt. Was ist unter Ereigniskunst jenseits des ästhetischen Objekts zu verstehen? Wie ist der Begriff des *Ereignis* als Gegenbegriff zum *Erlebnis* zu fassen?

3.2.3.3 Kunst als Ereignis – Eröffnung von Welt als Sinnhorizont

Zur näheren Bestimmung der Ereigniskunst als Gegenbegriff zur ästhetischen, subjektzentrierten Erlebniskunst, bietet es sich an, zunächst von der Wirkung ästhetischer Kunstwerke auszugehen. Diese ließe sich im Sinne Heideggers und

bezogen auf unsere bisherigen Ergebnisse folgendermaßen zusammenfassen: Im ästhetischen Erlebnis affiziert das Objekt das Subjekt. Beide stehen einander gegenüber, d.h. sie sind wesentlich von einander getrennt. Der Betrachter versteht den Kunstgegenstand entweder im Sinne der Romantik als Kultobjekt oder mit einem wissenschaftlichen Blick als Forschungsgegenstand. Je nachdem wie der Geschmack des Rezipienten oder sein Wissen um kunstgeschichtliche Belange ausgebildet ist, wird er den Gegenstand „schön“ oder „nicht schön“ bzw. „interessant“ oder „nicht-interessant“ nennen.¹⁶⁵

Es ist gerade diese äußerliche Gegenüberstellung, die bei der Ereigniskunst Heideggers ihre Relevanz verliert.

Für ihn sind Kunstwerke nicht primär Gegenstände in der Welt, denen man betrachtend gegenübertritt. Es verhält sich vielmehr so, dass die Welt gleichsam durch die Kunst ‚entsteht‘. Das heißt mit anderen Worten: Die Kunstwerke sind nicht Objekte einer wie auch immer gearteten Erkenntnis: Sie eröffnen die Welt, in der Erkennen und Verstehen erst im eigentlichen Sinne möglich ist.

Wir kehren noch einmal zur Kunstdefinition des Ursprungsaufsatzes zurück:

Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit (UDK 34).

Wahrheit wiederum ist für Heidegger die „Welt in ihrer Offenbarkeit“, was man vereinfachend paraphrasieren könnte mit ‚die Welt so wie sie an sich ist und das Verhältnis des Menschen zu ihr, d.h. die existenzielle Position, die er in ihr einnimmt.‘

Das heißt in der Kunst setzt sich die Welt in ihrer Offenbarkeit ins Werk. Dies bedeutet, dass sich für Heidegger in der Kunst „die Welt im Ganzen“ offenbart wie sie ist (vgl. N I 100).

Diese Welt-Offenbarung im Kunstereignis ist einer der wichtigsten Punkte unserer Auseinandersetzung mit Heideggers Kunstdenken. Auf ihn gilt es im Folgenden noch näher einzugehen.

Der grundlegende Unterschied von Ereigniskunst und Erlebniskunst liegt in ihrem jeweiligen Verhältnis zur Welt. Bei der *erlebba*ren Gegenstandskunst besteht die-

¹⁶⁵ „Interessant“ ist eine Kategorie, die für Heidegger nur im Rahmen eines *erlebenden* Umgangs mit der Welt vorkommt. Für ihn hat dieser Ausdruck eine eindeutig negative Konnotation. „Interessant“ bedeutet für ihn beliebig und oberflächlich. Eine wirkliche Auseinandersetzung würde niemals zu der oberflächlichen Charakterisierung „X ist interessant“ führen.

ses schlicht darin, dass sich das Kunstwerk als geschlossenes Objekt *in der Welt* befindet. Entsprechend gestaltet sich die Position des Betrachters als ein Gegenüber. Hingegen ist Kunst, wenn sie sich im Sinne Heideggers *ereignet*, nicht *in der Welt*. Indem sie die Welt eröffnet ist die Welt quasi *durch sie*. Das Gegenüber von Subjekt und Objekt in der Welt löst sich auf.

Wenn man sich mit Heidegger auf den Kunstbegriff, der die Kunst als Ort der sich ereignenden Wahrheit fasst, einlässt, kann man bei der Kunstbetrachtung die für den ästhetischen Umgang grundlegende Subjektzentriertheit und damit Trennung in Subjekt und Objekt nicht mehr vornehmen.

Die Wahrheit ereignet sich und ist somit Subjekt, aber sie ist gleichzeitig Objekt, da sie selbst es ja ist, die offenbart wird. Der Rezipient ist der, dem sich die Wahrheit offenbart, also Objekt des Ereignisses. Ohne ihn als aktiv Offenem würde sich die Wahrheit jedoch nicht ereignen,¹⁶⁶ so dass man gleichzeitig von einer Subjektrolle des Betrachters sprechen kann. Im Kunstereignis sind Werk und Betrachter eins bzw. die Kategorien von Subjekt und Objekt nicht voneinander zu trennen.

Um dem Gedanken der Welt-Eröffnung im Kunstereignis näher zu kommen, könnte man ganz schlicht von dem ausgehen, was das Alltagsverständnis meint, wenn es von „Welt“ spricht: Welt ist alles, worin sich jegliches ‘abspielt’, was ist. Allerdings soll dieses „worin“ hier gerade nicht suggerieren, dass man sich die Welt als einen riesigen Raum, eine Art Bühne vorzustellen hat, auf welcher der Mensch neben anderen Gegenständen vorkommt und mit ihnen umgeht. Welt ist in diesem Sinne nicht das, *worin* der Mensch mit anderem Seienden ist und *woran und worauf er sich versteht*. Menschliches *Sein in der Welt* bedeutet also weitaus mehr als nur ein „irgendwie-vorkommen“, und sich darin zu *verstehen*, ist mehr, als „mit irgend etwas Umgang-haben“.¹⁶⁷ Heideggers Auffassung von Welt und dem Menschen in ihr, lässt sich vielleicht mit dem Begriff *Aufenthalt des Menschen in der Welt* veranschaulichen: Der Mensch hat in der Welt einen Aufenthalt, dessen Ort sich nicht durch Angabe von Raum-Zeit-Stellen bestimmen lässt. Der Ort des menschlichen Aufenthaltes bestimmt sich durch Instanzen, die

¹⁶⁶ Für Heidegger unterscheidet sich der Mensch von allen anderen Seinsformen dadurch, dass er dem Sein gegenüber offen ist.

„Das Ausgezeichnete des Menschen beruht darin, daß er als das denkende Wesen, offen dem Sein, vor dieses gestellt ist, auf das Sein bezogen bleibt und ihm so entspricht“ (ID 22).

¹⁶⁷ Zum „In-der-Welt-Sein“ vgl. SZ §23.

nicht im begrifflichen Sinne konkret vor-stellbar sind. Es handelt sich eher um eine Art existentielle Pole, innerhalb derer das Sein des Menschen in der Welt aufgehängt ist, d.h. von denen her sich der menschliche Aufenthalt ermisst. Die Welt ist im Sinne Heideggers nicht Behältnis, sondern Sinnhorizont.

Für unseren Zusammenhang ist es nicht nötig, Heideggers komplexe Gedanken zum Weltbegriff noch weiter zu verfolgen.¹⁶⁸ Es gilt lediglich zunächst festzuhalten, dass *Welt*, wie Heidegger sie versteht, kein der Kunst vorgängig existenter Ort ist. *Welt* als Sinnhorizont eröffnet sich je neu im Werk.

Nun wird deutlich, was im Sinne Heideggers unter Kunst-Ereignis bzw. Welteröffnung in Werken der Kunst zu verstehen ist. Indem sich *Welt* im Werk ereignet, wird dem Menschen der Ort seiner Existenz, des ihm an-gemessen Seins offen-bar.¹⁶⁹ Im Kunstwerk-Aufsatz findet sich eine Formulierung, die diese Verortung beschreibt. Sie bedeutet,

„... die gewohnten Bezüge zur Welt und zur Erde verwandeln und fortan mit allem geläufigen Tun und Schätzen, Kennen und Blicken an sich halten, um in der im Werk geschehenden Wahrheit zu verweilen“ (UDK 67).

Zusammenfassend lässt sich also Folgendes sagen: Kunst ist in den Augen Heideggers dann groß, wenn sie Ereigniskunst ist. Ereigniskunst wirkt nicht nur sinnlich, d.h. ästhetisch und damit auf den Geschmack des Subjekts ausgerichtet.¹⁷⁰ Sie bildet nicht *Welt* ab, sondern sie eröffnet *Welt*, d.h. sie klärt Wirklichkeitszusammenhänge.¹⁷¹

¹⁶⁸ Nach Heidegger sind es vier Momente, die die Welt als Aufenthalt des Menschen bestimmen. Er nennt sie das „Geviert“.

„Wir nennen das ereignende Spiegelspiel der Einfalt von Erde und Himmel, Göttlichen und Sterblichen die Welt“ (D 172). Vgl. hierzu auch WALL 1995, 70ff.

¹⁶⁹ Heideggers Bestimmung des Kunstereignisses mag auf den ersten Blick mystifizierend und wirklichkeitsfern erscheinen. Bei längerem Nachsinnen zeigt sich jedoch, dass manche (die wertvollsten) Begegnungen mit Kunst den Rahmen des ästhetischen Kunsterlebens in einer Art und Weise überschreiten, die man mit Heidegger als Kunstereignis bezeichnen könnte. Es sind die Momente tiefster Begegnung mit einem bestimmten Werk, den jeder Kunstinteressierte kennt und in dem man den äußerlichen Bezug des bloßen Ansehens verlässt.

¹⁷⁰ James Cuno spricht von der Möglichkeit einer „Entselbstung“ des Betrachters in der Auseinandersetzung mit der Kunst (CUNO 2001, 61f).

¹⁷¹ Man könnte diesen zentralen Aspekt des Heideggerschen Kunstverständnisses in dem vielfach zitierten Satz aus Paul Klees „Schöpferischer Konfession“ zusammengefasst sehen, eine Formulierung, die auch Heidegger, der ein Kenner des Werks Klees war, wahrscheinlich kannte:

„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“ (KLEE 1956, 76).

Zu Heidegger und Klee vgl. PETZET 1983, 155 bzw. SEUBOLD 1993.

Eine so verstandene Ereigniskunst wirkt sinnstiftend und gibt dem Menschen die Möglichkeit seine Position im Gesamt der Welt zu erkennen:

„Die große Kunst und ihre Werke sind in ihrem geschichtlichen Heraufkommen und Sein deshalb groß, weil sie innerhalb des geschichtlichen Daseins des Menschen eine entscheidende Aufgabe vollbringen: nämlich in der Weise des Werkes offenbar zu machen, was das Seiende im Ganzen ist, und die Offenbarkeit im Werk zu verwahren“. (N I 100)¹⁷²

Die „Welt-eröffnende“ Wirkung der Kunst ist nicht nur ein Konstrukt der Heideggerschen Philosophie. Sie taucht auch in den Untersuchungen von Künstlern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen auf, deren Zugang zur Kunst sich völlig von Heideggers fundamentalontologischen Ansatz unterscheidet.

So entwickelt der Kunsthistoriker und Documenta-Leiter Werner Haftmann in einer seiner Reden zur Malerei Gedankengänge, die in die selbe Richtung wie Heideggers postästhetische Ereignistheorie weisen:

„Sie [die Malerei] veranschaulicht im Reich der Bilder die Denk- und Empfindungsweisen, in denen der moderne Mensch sich selbst und seine Umwelt begreift (...)“.

Was wir ‚Stil‘ nennen, ist nur Spiegelung von Veränderungen in den tieferen Schichten des Menschen, in denen nicht mehr das Schicksal des Einzelnen, sondern das Schicksal ganzer Generationen entschieden wird. Diese Veränderungen vollziehen sich in dem die zeitliche Existenz konstituierenden Bezugssystem aus Ich und Welt, Idee und Realität, das das Wirklichkeitsbewusstsein und die Wirklichkeitsempfindung, das heißt den *Wirklichkeitsgrund* des Menschen bestimmt. Darin vollziehen sie sich und treten an die Oberfläche in der ganzen Ausdehnung des geistigen Planes – als Leitbild der Naturerkenntnis, als philosophische Reflexion, als theologische Spekulation und Exegese, als Leitbild der Psychologie usw. (...)“ (HAFTMANN 1980, 10).

Auch bei Arthur Danto, dessen Kunstphilosophie einen analytischen bzw. zeichentheoretischen Ansatz verfolgt, finden sich vergleichbare Gedankengänge. Er spricht von einem „existenziellen“ bzw. „transformativen“ Aspekt der Kunst. Für

¹⁷² Als ein Beispiel für ein Werk der großen Kunst führt Heidegger im „Ursprung des Kunstwerks“ einen griechischen Tempel an. Ein Ausdruck, den wir dort finden, erinnert an die zitierte Formulierung aus den Nietzsche-Vorlesungen. Heidegger schreibt vom Tempelwerk: „In-sich-aufragend eröffnet das Werk eine Welt und hält diese im waltenden Verbleib“ (UDK 40).

Danto sind Kunstwerke in der Lage, dem Menschen „eine Sicht der Welt und vom Sinn des Lebens in dieser“ zu ermöglichen (DANTO 2000, 229).¹⁷³

Der amerikanische Literaturwissenschaftler und Essayist Stephen Greenspan bezieht diesen Aspekt des Kunstwerks sogar unmittelbar auf die Museums- und Ausstellungsarbeit. Das Museum sollte, wie er in seinem Aufsatz „Resonance and Wonder“ ausführt, bei seiner Präsentation auf die „Resonanz“ des Exponates eingehen. Resonanz nennt Greenspan

„die Macht des dargebotenen Objekts, über seine formellen Grenzen hinaus zu einer größeren Welt auszustrecken und im Betrachter die komplexen, dynamischen Kulturkräfte zu erwecken, aus denen es seinen Ursprung nahm und für die der Betrachter sie stellvertretend sehen mag.“ (zitiert nach CUNO 2001, 60).

Sowohl Cunos als auch Haftmanns und Dantos Gedanken bilden genau das ab, was im Sinne Heideggers unter Welt-Eröffnung im Kunstereignis und damit unter postästhetischem Zugang zur Kunst zu verstehen ist.

3.3 Ereignis als Basis eines neuen Museumsbegriffs?

Heideggers Denken ist und bleibt sperrig. Wie auch in anderen Bereichen seiner Philosophie ist es auch bei seiner Kunsttheorie kaum möglich, Teile oder Teilerkenntnisse *direkt* in andere Kontexte zu übernehmen. Heidegger verwirrt oft mehr als er entwirrt und genau das macht ihn zur unerschöpflichen Inspirationsquelle und veranlasst dazu, vermeintlich Altbekanntes neu und tiefer zu durchdenken.

Aber selbst wenn wir Heidegger bei seiner Darstellung des Kunstereignisses nicht in allen Bereichen folgen können, hat die Auseinandersetzung mit seiner Kunstauffassung Erkenntnisse gebracht, die für den Verlauf dieser Arbeit sehr wichtig sind.

Heidegger formuliert in einzigartiger Radikalität die Verabschiedung vom ästhetischen Kunstverständnis, d.h. von einem Kunstverständnis, das das Werk als ästhe-

¹⁷³ Danto weist im selben Text darauf hin, dass diese über das Ästhetische hinausgehende Kunst immer Quell und nicht nur Objekt des Wissens ist (ebd., 242).

tischen Gegenstand und die Kunstrezeption als einen subjektorientierten sinnlich-verstehenden Akt sieht. Heidegger entwickelt die Theorie einer Kunst, die wesentlich die Existenz des Menschen bestimmt. Es wurde deutlich, dass eine Kunst, die ihr autonomes Reich verlässt und eine maßgebliche Position gegenüber dem Leben einnehmen will, ihr Gegenstandsdasein aufgeben muss.

Das ästhetische Gegenüber von Subjekt und Objekt ist in der Ereigniskunst aufgegeben, Betrachter und Welt stehen sich in der Kunst nicht mehr gegenüber. Die Welt ergibt sich dem Betrachter im Kunstereignis und er kann von einer Kunst, die diesen umfassenden Anspruch an sich hat, nicht mehr erwarten, dass sie sich ihm rein sinnlich-verstehend eröffnet.

Mit der Auflösung des ästhetischen Objektcharakters der Kunst wandelt sich auch die Position des Betrachters. Im Ereignis ist er nicht nur sinnlich wahrnehmendes, auf sich selbst bezogenes Subjekt wie im ästhetischen Wahrnehmungsakt und zeichnet sich folglich nicht mehr durch schönggeistigen Geschmack oder versiertes Wissen aus. Die Kategorien seiner Beurteilung sind nicht „schön/unschön“ oder „interessant/uninteressant“. Im Ereignis ist er offen gegenüber dem Werk und lässt es, wie es ist. Heidegger nennt diesen Umgang mit dem sich ereignenden Werk das *Bewahren*.¹⁷⁴

Inwiefern nun sind die Ergebnisse dieses zweiten umfassenden theoretischen Abschnittes von Relevanz für unser Thema? Welche Rolle könnte Heideggers Ereignis-Begriff innerhalb einer museumstheoretischen Diskussion spielen?

Die Antwort ist kurz: Der Ereignisbegriff ist die Alternative zum ästhetischen Erlebnisbegriff. Seine Bedeutung für unsere Argumentation zeigt sich vor dem Hintergrund unserer bisherigen Ausführungen und deren Ergebnissen. In den vorausgegangenen Kapiteln war das traditionelle Museum als die Institutionalisie-

¹⁷⁴ Es würde einer umfassenden Darlegung bedürfen, den Heideggerschen Begriff des *Bewahrens* für unseren Kontext fruchtbar zu machen. So interessant dieses Unterfangen wäre müssen hier verkürzte Andeutungen genügen. Es sei lediglich angemerkt, dass der Begriff nichts mit einem materiellen Erhalt des Kunstwerks zu tun hat. Er beschreibt vielmehr ein bestimmtes Verhältnis zum Kunstwerk, das man vereinfacht *Offenheit* nennen könnte. Sie ist dann gegeben, wenn sich der Betrachter einem Werk vorurteilsfrei nähert, ohne z.B. von ihm zu erwarten, dass es ein schönes Objekt oder dass es ein interessantes Zeitdokument ist.

„Bewahren des Werkes heißt: Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seien-den“ (UDK 68).

Ein Werk ist, wenn es seine Wirkung entfalten will, nach Heidegger grundsätzlich auf Bewahrung angewiesen.

„So wenig ein Werk sein kann, ohne geschaffen zu sein, so wesentlich es die Schaffenden braucht, so wenig kann das Geschaffene selbst ohne die Bewahrenden seiend werden“ (UDK 68).

nung der Distanzierung von Kunst und Leben und der Objektivierung der Kunst und davon ausgehend zum einen als Objektarchiv und zum anderen als Ort des ästhetischen Erlebens charakterisiert worden. Ein so verstandenes Erlebnismuseum basiert einerseits auf einem engen Kunstverständnis, das Kunstwerke als in sich geschlossene, d.h. autonome ästhetische Gegenstände begreift und andererseits auf dem ästhetischen Erleben als einzig adäquater Form der Kunstbegegnung. Diese in sich verwobene Konstellation bildet solange eine fixe Struktur, die das Kunstmuseum stützen kann, als sowohl der Kunstbegriff als auch der Modus der ästhetischen Rezeption nicht in Frage gestellt wird. Wie die folgenden Kapitel jedoch ausführlich darlegen werden, bricht die Kunst ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit eben diesen beiden fundamentalen Konstanten: Kunst und Leben nähern sich einander an, die Kunst verlässt die Grenzen ihres autonomen Refugiums und mit der „Auflösung“ des Kunstobjekts wird auch das ästhetische Erleben als Rezeptionsform fragwürdig. Kurz gesagt: Die Kunst macht ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert das ästhetische Erlebnismuseum unmöglich.

Hier muss sich die Frage anschließen, wie man sich dann die Zukunft des Museums vorzustellen habe. Gibt es ein Museum jenseits des ästhetischen Objekts, jenseits des ästhetischen Erlebens? Bei der Beantwortung dieser Frage könnte der Heideggersche Ereignisbegriff als Alternative zum ästhetischen Erlebnisbegriff interessant werden. Das Museum des neuen Kunstverständnisses könnte ein *Ereignismuseum* sein.

Bevor wir uns anhand einiger ausgewählter Positionen die Entwicklung des Museums vor dem Hintergrund des fundamental gewandelten Kunstverständnisses betrachten und die Tragfähigkeit des Ereignisbegriffs in diesem Zusammenhang untersuchen wollen, sollen zunächst in einem umfassenden kunstgeschichtlichen Abschnitt einige Aspekte der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert, die für eine „Verunmöglichung des Museums“ von Relevanz sind, dargestellt werden. Die Gegenüberstellung von Kunsterlebnis und Kunstereignis wird uns dabei als Hintergrund dienen.

4 Der Wandel des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert und seine Konsequenzen für das Kunstmuseum

„Zur Kunst dieses Jahrhunderts gehört wesentlich und in steigendem Maße der Gedanke der Überwindung der Kunst, und wer heute Kunst denkt, denkt ihn mit“ (SCHMIED 1970, 249).

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Kunstmuseum in seinem Verhältnis zur Kunst und ihrem Wandel im Laufe der künstlerischen Entwicklungen besonders des vergangenen Jahrhunderts. Wie sich in den vorausgegangenen Kapiteln herausstellte, hing der Begriff des Museums, seine Struktur und Funktionsweise unmittelbar von dem Kunstverständnis ab, das ihm jeweils zugrunde liegt. Entsprechend dem traditionellen Kunstverständnis, das das Kunstwerk als autonomes, in sich geschlossenes ästhetisches Objekt begreift, wird das herkömmliche Kunstmuseum von zwei entscheidenden Prinzipien getragen: dem Prinzip der Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt und dem Prinzip der Objektivierung. Solange der autonome Kunstbegriff aufrecht erhalten bleibt, ist das Museum als statisches Objektarchiv unangefochten. Dieses Museumsmodell wird erst dann problematisch, wenn dieses Kunstverständnis und mit ihm die Prinzipien der Distanzierung und Objektivierung in Frage gestellt werden. Die folgenden Ausführungen werden darlegen, dass die Wandlung, die die Kunst bzw. der Kunstbegriff im 20. Jahrhundert nimmt,¹⁷⁵ diese Grundfesten der traditionellen Museumsinstitution ins Wanken bringt. Die Kunst verlässt ihren autonomen Bereich mit einschneidenden Konsequenzen sowohl für den Status des Kunstwerks als auch für das Verhältnis von Kunst und Betrachter: Kunst und Leben nähern sich an, das Objekt verschwindet.

Anhand einiger Beispiele soll nun dieser Weg der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert nachgezeichnet werden. Hierbei werden wir uns von zwei Motiven

¹⁷⁵ Hans Georg Gadamer weist darauf hin, dass es im Grunde missverständlich ist, von einem Wandel des Kunstbegriffes zu sprechen. Man meint, so Gadamer, nicht einen Wandel der Kunst, sondern eine Veränderung in der Fähigkeit des Menschen, sich das Phänomen Kunst anzueignen. „Wandel im Begriffe der Kunst“ – das ist eine Formulierung, die nicht ganz befriedigt. Ob Begriffe einen Wandel kennen? Was sich wandelt, ist unser Begreifen der Kunst und damit in Wahrheit unser Bemühen, das, was Kunst ist, angemessener oder tiefer zu begreifen“ (GADAMER 1995, 89).

leiten lassen, die sich mit der Emanzipation der Kunst vom bürgerlichen Kunstverständnis bzw. mit der Annäherung von Kunstwelt und Lebenswelt ergeben: Dies ist zum einen die Dynamisierung der Kunst, d.h. ihr Wandel von Objekt-Kunst zur Prozess-Kunst und zum anderen die zunehmende Bedeutung des ganzheitlichen Kunstereignisses an Stelle des ästhetischen Kunsterlebnisses.

Wir werden in großen Schritten durch die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts schreiten und punktuell einige Künstler und Strömungen herausgreifen, die sich für die Darstellung der Erweiterung und Entgrenzung des Kunstbegriffes anbieten. Die Darlegungen setzen nach einer kurzen kunstgeschichtlichen Hinführung bei der abstrakten Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts an und verfolgen von dort ausgehend den Wandel des Kunstbegriffs über die Avantgarde und ihren Kampf gegen das bürgerliche Kunstverständnis und die Aktionskunst, die das Kunstobjekt durch die Aktion ersetzt, bis zum Werk von Joseph Beuys, bei dem Kunst und Leben eins werden. Die neuesten künstlerischen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhundert, besonders Computer- und Medienkunst sind bei dieser Abhandlung ganz bewusst ausgeklammert, obwohl deren Verhältnis zum Museum besonders brisant ist. Das Problemfeld, das hier jedoch aufgeworfen würde, ist zu umfassend, als dass es im Rahmen dieser Untersuchung angemessen aufgearbeitet werden könnte.¹⁷⁶

Besonders bedeutsam für unsere Untersuchung sind die Konsequenzen dieser Entwicklungen des Kunstbegriffes und dem damit gewandelten Rezipientenverhalten für die Museumsinstitution, so dass im Anschluss an die jeweiligen Teilabschnitte einige kurze Anmerkungen zum möglichen musealen Umgang mit den besprochenen Kunstströmungen gemacht werden. Diese museumspraktischen Bemerkungen sind freilich nicht als konkrete Handlungsanweisungen zu verstehen, sondern beziehen lediglich die hier dargestellten kunsthistorischen Inhalte auf den museumstheoretischen Rahmen dieser Arbeit zurück.

¹⁷⁶ Aus diesem Grunde taucht in der vorliegenden Abhandlung das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, zweifellos eines der wichtigsten musealen Einrichtungen für Gegenwartskunst, nur am Rande auf. Zur Diskussion des Verhältnisses von Digitalität und Museum vgl. u. a. SCHWARZ/SHAW 1996, FEHR 1995, KRÄMER/JOHN 1998.

4.1 Die Auflösung des traditionellen Kunstbegriffs

Bis in die Renaissance bestimmte sich die gesellschaftliche Stellung der Kunst und damit das Kunstverständnis weitgehend vor im Rahmen religiöser bzw. feudaler Strukturen.¹⁷⁷ Die Kunst war Kultobjekt und als solches in die Lebenspraxis eingebunden. Erst als im ausgehenden Mittelalter die ersten weltlichen Auftragsarbeiten geschaffen wurden und individuelle Künstlerpersönlichkeiten auftauchten, begann sich ein Teil der Kunst von dem religiösen Kontext zu emanzipieren.¹⁷⁸ Trotz dieser beginnenden Ablösung vom kirchlichen Hintergrund lässt sich jedoch noch nicht von einer Autonomie der Kunst sprechen. Die Auftraggeber weltlicher Kunst waren Fürsten oder auch reiche Bürger, die sich mit Kunst aus Repräsentationszwecken umgaben. Die Kunst erhielt ihren Sinn im Kontext der höfisch-repräsentativen Lebenspraxis. Dieses Prinzip der aufwendigen Darstellung ihrer herausgehobenen Position übernahm im 18. Jahrhundert das Bürgertum und band die Kunst in dieser Form in ihre bürgerliche Lebenswelt ein. Im Falle des Bürgertums mit seinem romantischen Kunstverständnis erfolgt diese Selbstdarstellung in der Kunst in einem Bereich, der sich außerhalb der alltäglichen Lebenspraxis befindet.

Diese Autonomie der Kunst war das Ergebnis komplexer kulturgeschichtlicher, gesellschaftlicher bzw. theoretischer Entwicklungen.

In der Kunsttheorie erfolgte dann auch, wie wir gesehen haben, eine nach und nach immer konsequentere Ablösung der Kunst vom Alltag. Das „autonome Reich“ der Kunst wurde errichtet.

Hier nun, beim autonomen bürgerlichen Kunstbegriff, setzen die für das Kunstmuseum entscheidenden künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts ein. Bevor die verschiedenen kreativen Neuerer jedoch zum Sturm auf die bürgerliche Kunst bliesen, sollte sich die Autonomie des Kunstwerkes zu Beginn des Jahrhunderts noch bis zu ihrer äußersten Radikalität zuspitzen.

¹⁷⁷ Auch die Kunst im privaten Raum bezog sich, wenn sie nicht rein dekorativ, also Kunsthandwerk war, auf einen religiösen Hintergrund.

¹⁷⁸ Die Sammlung des Duc de Berry, die wir weiter oben bereits erwähnt haben, ist ein Beispiel dafür, dass sakrale Kunstwerke auch außerhalb ihres religiösen Kontextes als rein ästhetisches Objekt rezipiert wurden. Das Stundenbuch der Gebrüder Limburg ist eine Arbeit, die wohl mehr auf den Kunstsinn seines Besitzers, als auf seine religiösen Bedürfnisse hin gestaltet wurde.

4.1.1 Abstraktion - Der Anfang der Auflösung des autonomen Kunstobjekts

Der Bruch mit der Vorstellung einer autonomen Kunst, der schließlich zur Aufhebung des Kunstwerkes führt, wurzelt, wie Heinrich Klotz darlegt,¹⁷⁹ in der Abstraktion, die das Werk zunächst zu seiner ausgeprägtesten Autonomie führt: Sie kann als radikalste Form der Verabsolutierung der Kunst gesehen werden, weil sich in ihr einerseits das Werk vollständig vom Gegenstand löst und andererseits, weil hier als Ersatz für die konkreten Gesetzmäßigkeiten der nachahmenden Abbildung die abstrakten Regeln der Komposition eingeführt werden.

Indem sich die Abstraktion von jeglichem mimetischen Verhältnis zur Realität trennt und zur reinen Fiktion wird, ist sie im Sinne einer gegenstandsorientierten Darstellung inhaltslos. Maßgeblich für die Kunst wird die Komposition von Form und Farbe, also jenen Komponenten, die bis dato lediglich als Mittel zum Zweck der Darstellung der Natur oder eines sonstigen gegenständlichen Inhaltes dienten. Die Emanzipation vom Gegenstand in der Abstraktion begann mit der Verselbstständigung von Form und Farbe in der Malerei. Sie setzt interessanterweise beim Impressionismus ein, d.h. bei einer Kunst, die eine möglichst unmittelbare Nähe zum Gegenstand bzw. zur Natur suchte und damit im direktesten Sinne gegenständlich war. Die Impressionisten waren bemüht, in ihren Bildern den Augenblick, den Moment ihres sinnlichen Erlebnisses festzuhalten und sind so in ihren Werken der Natur als ihrem Gegenstand näher als irgendeine Kunstrichtung vor ihnen. Gleichzeitig forderte ihnen diese Nähe eine künstlerische Technik ab, die erstmals die eigenständige Kraft ihrer Ausdrucksmittel hervortreten ließ. Die Farbe begann sich zunehmend aus den Banden ihrer mimetischen Dienerschaft zu lösen.

Der Postimpressionismus macht sich die Farbe als solche zum Thema. Seine Werke, besonders jene von Seurat, sind gemalte Experimente, die die Funktionsweise der Farbe untersuchen. Die Gegenstände und Landschaften, die dargestellt sind, werden immer unbedeutender. Die Fauves entwickeln ausgehend vom Spätimpressionismus einen immer freieren und expressiveren Umgang mit Form und Farbe. Es entstehen Kompositionen, bei der die Dingwelt schließlich nur noch

¹⁷⁹ Unsere Ausführungen beziehen sich auf Heinrich Klotz' Darstellung der Kunst im 20. Jahrhunderts, wie er sie u. a. in „Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne“ (KLOTZ 1999) ausgeführt hat.

Anlass, nicht jedoch Inhalt des Werkes sind. Das Thema des Werkes wird die Farbe als solche und deren Komposition.¹⁸⁰

Die abstrahierende Loslösung vom Gegenstand und dessen Nachahmung gipfelt in Kandinskys erstem abstraktem Aquarell „Komposition 1“ von 1910, dem Jahr, in dem auch Malewič sein „schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ schuf und damit die Kunst zu einem formalem Nullpunkt brachte, von dem aus sie sich neu zu definieren begann.¹⁸¹ In seinen abstrakten Kompositionen verabschiedet sich die Kunst restlos von ihrer Abbildungsaufgabe, und ihre Werke beginnen eine selbständige Position in der Welt der Gegenstände zu beanspruchen. Die Kunst wird um ihrer selbst, um der Schönheit ihrer eigenen Gesetze willen geschaffen.¹⁸² Sie wird, wie es der russische Suprematist Lissitzky schreibt:

„... zur reinen Schöpfung (...) so wie die Blume, die klar farbig [und] eindeutig definiert ist, nichts nachahmt und nichts außer sich beschreibt, aus der Erde wächst, so muss das Gemälde aus dem Künstler erblühen. Das Gemälde darf keine Reproduktion sein, es muss ein Werk sein“
(LISSITZKY 1922 zitiert nach NOBIS 1988, 71).¹⁸³

¹⁸⁰ Einer der wichtigsten Ausgangspunkte für die Entwicklung der Abstraktion, auf den hier nicht weiter eingegangen werden kann, war das Schaffen von Paul Cezanne. Obwohl zeitlebens noch dem Gegenstand verpflichtet, spürte er in seinen Bildern primär den farblichen und geometrischen Grundstrukturen der Wirklichkeit nach und wurde so zum Urvater des analytischen Kubismus und der abstrakten Malerei.

¹⁸¹ Beide Künstler, Malewič und Kandinsky, behaupteten von sich, als erster vollständig gegenstandslos gearbeitet zu haben. Die Diskussion um die „Vaterschaft“ der Abstraktion soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Ebenso wenig können wir hier differenzierter darlegen, dass die beiden Künstler von jeweils ganz unterschiedlichen Ausgangspunkten zur ihrer gegenstandslosen Kunstauffassung fanden (vgl. hierzu u. a. CRONE/MOOS 1991, HALDEMANN 2001).

¹⁸² Es muss hier unterstrichen werden, dass die Befreiung der Kunst aus den Bezügen der Gegenständlichkeit nicht zu l'art pour l'art führt. Im Gegenteil: Künstler wie Kandinsky sehen erst in der abstrakten Kunst die Möglichkeit zu einem intensiven innerlichen Bezug zu Kunstwerken. Zwar emanzipiert sich in der Gegenstandslosigkeit die Kunst von äußeren Bezügen, baut jedoch seine immanenten Gesetzmäßigkeiten, die der Komposition von Form und Farbe, aus. Auf diese Weise wird das Werk, wie es Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst formuliert“, zur „geistigen Nahrung“. Es tritt in ein ästhetisches Verhältnis mit dem Betrachter und korrespondiert mit seiner Seele, seinem Gemüt: „(...) die Stimmung des Werkes kann die Stimmung des Zuschauers noch vertiefen - und verklären“ (KANDINSKY 1952, 23). „Kunst für Kunst“ findet dann statt, wenn der Künstler keinen Versuch unternimmt, mit der Innerlichkeit des Menschen in Kontakt zu treten. „Mensch, der was sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der hören könnte, hat nichts gehört (...). Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstören der Kräfte des Künstlers ins Leere ist Kunst für Kunst“ (ebd. 25).

¹⁸³ Es muss erwähnt werden, dass die Entwicklung der Abstraktion im russischen Konstruktivismus einen völlig anderen Ansatzpunkt hatte als etwa die abstrakte Kunst Kandinskys. Während dieser in seinen Kompositionen den Ausdruck höchster kontemplativer Geistigkeit sah, war für die Suprematisten die Abstraktion der konkrete Ausdruck eines neuen modernen Lebensgefühls. Entsprechend schreibt Alexander Dorner, einer der wichtigsten Theoretiker der Abstraktion:

„Linien, Flächen und Würfel existieren zwar noch, haben aber jetzt eine andere Bedeutung. Sie sind nicht länger Symbole eines absoluten inneren Seins, der „Raum“ genannt wird; sie sind nicht länger abstrakt, sondern konkret“ (DORNER 1959, 144).

In der Abstraktion werden Farbe, Form und Strukturen zu selbständigen Werten und bestimmen das Werk unabhängig von der äußeren Welt der Gegenstände. Bildbestimmend werden die abstrakten Gesetzmäßigkeiten der Komposition, das Werk ruht vollständig in sich, d.h. es baut seine Ausdruckskraft allein aus sich heraus auf.

In seinem Aufsatz „Zur abstrakten Malerei“ erklärt Alexander Dorner das Anliegen der „abstrakten Bewegung“, wie er sie nennt, mit folgenden Worten:

„Die abstrakte Bewegung will sie [die Gegenstände] von der *äußeren* Ordnung befreien und sie durch die Spannung ihrer *inneren* Werte untereinander gegenseitig halten, so dass sie frei im unendlichen Raum schweben. Die Körper mit dem Gewicht ihrer dreidimensionalen Masse, die Flächen mit ihrer Ausdehnung und die Linien durch die Energie ihrer Richtungen wachsen zu einem neuen Kosmos zusammen, der sich nur durch die Ausbalancierung dieser inneren Energien und ihre gegenseitige Durchdringung hält“
(DORNER 1928, 111).

Die Komposition mit ihren Gesetzen der Balance und Harmonie ersetzen die Regeln der Mimetik und hielten so das ästhetische Reich der Kunst in sich zusammen.

Mit der Abstraktion ist der Höhepunkt der Autonomie des Kunstwerkes erreicht. Die abstrakte Kunst gehört vollständig einer rein für sich bestehenden Kunstwelt an, die unabhängig von der alltäglichen Welt der Gegenstände sich selbst genügt.

Es wird deutlich, dass die Abstraktion, obwohl sie sich aus den traditionellen Abbildungsstrukturen des 19. Jahrhunderts löst, den Schritt aus dem autonomen Reich der Kunst nicht tut. Im Gegenteil: Indem sie sich von der Dingwelt als Referenz verabschiedet und sich allein auf ihre ihr innewohnenden Gesetzmäßigkeiten der Komposition konzentriert, hat sie die Distanz von Kunst und Leben zu ihrer radikalsten Ausprägung geführt. Das Kunstwerk ist Kunst-Objekt mit seinen eigenen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, welche ihre Grenzen gegenüber dem Nicht-Künstlerischen genau definieren. Das Kunstwerk ist ästhetisches, statisches Objekt oder, wie Klotz es formuliert „das ästhetische Ding“ (KLOTZ 1999, 10).

In dieser in der Statik und geschlossenen Objekthaftigkeit des Kunstwerks manifestiert sich die Gegenüberstellung und damit Distanz zum Betrachter.¹⁸⁴

4.1.1.1 Die ästhetische Rezeption abstrakter Kunst

Abstrakte Kunstwerke entfalten, wie wir gesehen haben, ihre Wirkung aus der Komposition von Form und Farbe, d.h. aus ästhetischen Gesetzmäßigkeiten. Auf der Seite des Kunstbetrachters ergibt sich aus der Befreiung vom Gegenstand eine Emanzipation vom begrifflich verstehenden Sehen. Der Betrachter muss beim Verstehen eines abstrakten Bildes auf die Dingwelt als Referenz verzichten und sich bei seinem Kunstgenuss von seinem Gespür für Balance, Harmonie und Farbklang leiten lassen.¹⁸⁵ Das Werk bleibt in sich geschlossen, der Rezipient vollzieht bei der Kunstbetrachtung die autonomen Gesetze der abstrakten Komposition lediglich nach. Für das Erleben des formal-künstlerisch autonomen Kunstwerkes ist ein verstehendes, d.h. hier auf begriffliche Inhalte ausgerichtetes Verstehen, nicht wichtig. Das Konzept des abstrakten Werkes, die Werkidee, nämlich die der Abstraktion, eröffnet sich dem Betrachter in seiner sinnlichen Erfahrung.

„Das beziehungsfreie Sehen, vom ‚Harmonieempfinden‘ gelenkt, führt“, wie Heinrich Klotz es formuliert, zu einer vom Kunstobjekt her bestimmten „interesselosen Anschauung“ (KLOTZ 1999, 34).

Das Maß der formalen Autonomie eines Werkes bestimmt den Grad der Sinnlichkeit bzw. Interesselosigkeit auf der Seite der Kunstrezeption, wobei mit Interesselosigkeit das Gegenteil eines verstehenden, d.h. begrifflich strukturierenden, also eines wissenschaftlichen Kunstumgangs gemeint ist.

¹⁸⁴ Auch Sedlmayr diagnostiziert in seinen Schriften zur modernen Kunst eine Distanzierung der abstrakten Kunst vom Betrachter ja von allem Menschlichen. Freilich zieht er kulturpessimistische Konsequenzen aus dieser Einsicht. Für ihn drückt sich in den künstlerischen Entwicklungen der Abstraktion ein oberflächlicher Ästhetizismus aus, der einen zunehmenden Verfall humanistischer und christlicher Ideale in der abendländischen Kultur dokumentiert, einer Entwicklung deren Beginn er um die Mitte des 18. Jahrhunderts ansetzt (vgl. z.B. SEDLMAYR 1955, 59f. oder auch SEDLMAYR 1948, 228ff).

¹⁸⁵ Man könnte überspitzt sagen, dass abstrakte Kunst im Grunde unverständlich ist, wenn man unter „Verstehen“ das rationale, begriffliche Verstehen fasst. Es ist hier zu unterstreichen, dass wir von der Unmöglichkeit eines *rational* begrifflichen Erfassens abstrakter Kunst sprechen. Im Sinne der Gestaltwahrnehmungstheorie, wie sie von Arnheim ausgearbeitet wurde, sind abstrakte Kunstwerke durchaus verständlich. Allerdings geht Arnheim von einem ganzheitlichen sinnlich-ästhetischen Erfassen aus, das auch das Vorbegriffliche einschließt (ARNHEIM 1972, 24).

Ein abstraktes Kunstwerk wie die „Komposition 1“ von Kandinsky hat, anders als ein gegenständliches Kunstwerk, im Sinne Erwin Panofskys keine ikonographische Ebene,¹⁸⁶ die vom Verstand des Betrachters durchdrungen werden müsste. Daraus folgt, dass der Betrachter, um eine abstrakte Komposition von Kandinsky genießen zu können, auf keinerlei Informationen „außerhalb“ des Kunstwerkes angewiesen ist.

Unter diesen Annahmen ist Panofsky zu widersprechen, wenn er in seinem Aufsatz „Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin“ rundweg ausschließt, dass es Kunst gibt, die sich in einem reinen Schauen, d.h. nur aus ihrer Form und Farbe erschließt, ohne dass der Betrachter über mehr als das Faktum dieser beiden Elemente verfügt.¹⁸⁷ Abstrakte Kunst als inhaltlich autonome Kunst eröffnet sich im reinen Sehen.¹⁸⁸

4.1.1.2 Museum und abstrakte Kunst

Vor dem Hintergrund unserer Überlegungen wird deutlich, dass abstrakte Werke die Museumsinstitution als Ort der Distanz und Objektivierung nicht in Frage stellen.

Dies liegt zum einen in der einfachen Tatsache begründet, dass die abstrakte Malerei im ganz traditionellen Sinne autonome und in sich geschlossene Kunstwerke hervorbringt, die vom Betrachter im Gegenüber ästhetisch rezipiert werden.

¹⁸⁶ In seinem berühmten Aufsatz: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“ (PANOFSKY 1975, 36-67) legt Erwin Panofsky seine Theorie der verschiedenen Sinnebenen eines Kunstwerkes dar. Für ihn hat jedes Kunstwerk eine symbolische Funktion, die sich in drei Bedeutungs-Ebenen aufgliedert: Die erste Ebene ist die der Bildbeschreibung (zwei junge Männer nebeneinander, von denen einer den Kopf auf der Brust des anderen hat), die zweite ist die der Ikonographie, auf der das Beschriebene identifiziert wird (Jesus und Johannes-Gruppe), und die dritte, die Ikonologie, auf der das Werk als Manifestation seiner Entstehungszeit erfasst wird (Mystische Frömmigkeit des 14. Jahrhunderts).

Nach der Auffassung Panofskys erschließt sich ein Kunstwerk mit seinem Symbolgehalt erst dann vollständig, wenn es dem Rezipienten gelingt, diese drei Bedeutungsschichten zu durchdringen.

¹⁸⁷ „Jeder, der sich einem Kunstwerk gegenübersteht, ist, ob er es ästhetisch nachschafft oder rational erforscht, von seinen drei Grundbestandteilen beeinflusst: von materialisierter Form, Idee (das ist im Fall der bildenden Kunst das Sujet) und Gehalt. Die pseudo-impressionistische Theorie, nach der uns ‚Form und Farbe über Form und Farbe berichten, nichts weiter‘, ist einfach nicht richtig. Vielmehr ist die Einheit jener drei Elemente in der ästhetischen Erfahrung realisiert, und alle gehen ein in das, was ästhetischer Kunstgenuß genannt wird“ (PANOFSKY 1975, 20).

¹⁸⁸ Ein ikonologischer Gehalt ist bei abstrakten Gemälden jedoch zweifelsohne auszumachen. Wie jedes Artefakt kann auch ein abstraktes Kunstwerk unter kulturhistorischem Blickwinkel betrachtet werden. Dieses ikonologische Wissen ist jedoch nur nötig, wenn das Kunstwerk als historisches Zeugnis seiner Entstehungszeit betrachtet wird. Bei einer Auseinandersetzung mit dem Werk, die sich rein auf seine formale Qualität bezieht, ist die ikonologische Ebene für die Rezeption irrelevant.

Sowohl die Objekthaftigkeit als auch die klare Distanz des Werkes zur Welt der Nicht-Kunst ist fraglos.

Damit ist ein Museum nach der Art des traditionellen Kunsttempels, also ein Museum, an dem der Betrachter das Werk als ästhetischen Gegenstand betrachten kann, die ideale Stätte für abstrakte Kunst.

Von der Abstraktion, die sich rein auf ihre kompositorischen Gesetzmäßigkeiten zurückzieht, ist der Status des Kunstgegenstandes als autonomem ästhetischen Objekt noch nicht in Frage gestellt. Obwohl sie eine der wichtigen Revolutionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts darstellt, findet in der Abstraktion der traditionelle enge Kunstbegriff einen letzten Höhepunkt. An diesem Zenit setzen jedoch diejenigen Kunstströmungen an, die die Erneuerung der Kunst und die Erweiterung des Kunstbegriffes entscheidend vorantreiben sollten. Dies sind zunächst die europäischen Avantgarden, die mit aller Schärfe gegen das herkömmliche bürgerliche Kunstverständnis angingen. Sie führen die Kunst aus der Enge ihrer selbstbezüglichen Beschränkungen zu gesellschaftlicher Bedeutung. Kunst wird lebendige Aktion, eine Entwicklung, die – allerdings ohne den gesellschaftspolitischen Impetus – in der Malerei der folgenden Jahrzehnte aufgenommen wird. Das statische ästhetische Objekt gerät in Bewegung, der Betrachter wird zunehmend aus seiner passiven Position heraus, in das Werk hinein genommen.

4.1.2 Avantgarde - Das Ende des bürgerlichen Kunstbegriffs

Wir hatten bei der Darstellung des Weges der Abstraktion bereits Kasimir Malewitsch's Werk erwähnt. Sein „Schwarzes Quadrat“ stellt sich als konsequenteste Ausformulierung einer künstlerischen Konzentration auf die geometrische Form dar. Malewitsch's künstlerische Absicht lag jedoch nicht nur darin, einen formalen Nullpunkt setzen; sein Anliegen war das inhaltliche Zero, als Ausdruck einer totalen Unabhängigkeit von den gestalterischen und thematischen Zwängen und Vorgaben, welcher die bürgerliche Kunst bis zu diesem Zeitpunkt ausgesetzt war. Er wollte einen radikalen Neubeginn der Kunst, die sich nicht, wie bei der Abstraktion Kandinskys, in ein subjektives Reich der Form, Farbe und des Geistes manövrierte, sondern der ein unmittelbarer kreativer Impuls des Lebens sein sollte.

Malewičs Werk erwächst aus seinem Denken über die Kunst und ihre gesellschaftliche Stellung. Er malt sein Schwarzes Quadrat, um reine Malerei zu schaffen. „Rein“ bedeutet hier gereinigt von der akademischen Kunsttradition, der Mimesis oder Fiktion: Malewič schreibt in seinem suprematistischen Manifest der „Letzten futuristischen Bilderausstellung 0,10“, in der auch sein Schwarzes Quadrat ausgestellt worden war:

„Erst wenn die Gewohnheit des Denkens verschwunden ist, in Bildern das Abbild von Winkelchen der Natur, von Madonnen und schamhaften Venusgestalten zu sehen, werden wir ein rein-malerisches Werk erblicken“ (zitiert nach ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 105).¹⁸⁹

In Malewičs Versuch einer suprematistischen Erneuerung der Kunst drückt sich die Essenz des Geistes der russischen Avantgarde aus.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg formierten sich in Russland eine Vielzahl künstlerischer Gruppierungen und Zirkel, die sich mit großem Selbstbewusstsein für eine Erneuerung des individuellen und gesellschaftlichen Lebens durch eine von den Traditionen befreite Kunst stark machten. Das Anliegen dieser Avantgarden beschränkte sich jedoch nicht darauf, der Kunst lediglich eine neue Stellung in der Gesellschaft zu verschaffen. Ihr Ziel war viel radikaler und grundlegender: Sie wollten mit der Kunst die Lebenspraxis völlig neu gestalten; Künstler sollten maßgeblich die gesellschaftliche Realität bestimmen.

„Wir wollen eine tiefe Spur hinterlassen, und das – ist ein ehrenwerter Wunsch.

Wir bringen unsere Werke und unsere Prinzipien vor, die wir ständig verändern und ins Leben führen“ (ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 54).

Mit der zunächst für die Intellektuellen und Künstler äußerst hoffnungsvollen russischen Revolution von 1915 stellen Künstler wie Vladimir Tatlin ihre künstlerische Arbeit vollständig in den Dienst der kommunistischen Sache. Die Kunst

¹⁸⁹ Diese Ausstellung stellte einen Wendepunkt in der suprematistischen Entwicklung dar. Erstmals wurde ein Raum, nämlich jener Malewičs ausschließlich mit gegenstandslosen Arbeiten ausgestattet. (Zur Ausstellung „0,10“ von 1915 vgl. SMOLIK 1991).

durfte sich nicht wie in bourgeoisen Gesellschaften aus dem politischen Geschehen zurückziehen.¹⁹⁰

Auch in Italien formierten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Künstlergruppen, die sich in noch radikalerer Weise, allerdings ohne den eindeutig politischen Hintergrund der russischen Konstruktivisten, für die Zerstörung der bürgerlichen Kultur und für eine Verbindung der Kunst mit dem Leben stark machten.

1909 veröffentlichte der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti das erste futuristische Manifest, in dem er die totale Abkehr von der traditionellen Kultur und den Anbruch einer neuen und radikalen künstlerischen Ära ankündigt. Mit leidenschaftlichen Worten prangert er die Leblosigkeit und Rückständigkeit Italiens nach der Jahrhundertwende an und fordert an der Schwelle zum neuen Jahrhundert den Anbruch einer neuen, modernen Zeit. Der Naturwissenschaft und Technik, nicht den verstaubten Systemen der Vergangenheit, gehöre die Zukunft. Er fordert die Zerstörung aller traditionellen politischen und kulturellen Institutionen, wobei sein besonderer Hass den Museen und Akademien gilt.¹⁹¹

Kulturdenkmäler, die Italien bisher seine Identität gaben, ganze historische Städte, wie etwa Venedig, sollten vom Erdboden verschwinden (vgl. ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 16).

Die Futuristen sind der Ansicht, dass sich weltumwälzende Kraft und Dynamik, die sie in ihrer Kunst freisetzen wollen, nicht im Korsett der traditionellen Kunstformen ausdrücken lässt.

In dem Futuristischen Manifest „Die bildnerischen Analogien des Dynamismus“ von 1913 legt der Maler Gino Severini seine Gedanken zur futuristischen Revolution der Malerei dar. Er ist der Überzeugung, dass die Kunst sich in Zukunft über alle bisherigen Grenzen, seien sie formal oder inhaltlich, hinwegsetzen werde. Die Kunst wird unter dem „absoluten Lebenswillen der Materie“ nachgeben und mit

¹⁹⁰ Die Künstler bieten u. a. kommunistischen Agitatoren ganz konkrete praktische Hilfestellungen an, etwa bei der unentgeltlichen Gestaltung von Manifesten, Plakaten oder Bannern. Im März 1917 gründen Petersburger Künstler um Tatlin eine Gruppierung, die sich „Auf zur Revolution“ nannte. In einem Aufruf weisen sie auf ihre politische Mission hin. „Die Petrograder Kunstschaaffenden – Künstler, Dichter Schriftsteller, Schauspieler und Musiker haben die Gesellschaft „Auf zur Revolution“ mit dem Ziel gebildet, die revolutionären Parteien und Organisationen bei der Propagierung der revolutionären Ideen durch die Kunst zu unterstützen“ (ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 126).

¹⁹¹ Auf die Museumskritik des Futurismus wird weiter unten noch einzugehen sein.

der Dynamik des Futurismus ihre bisherige bürgerliche Identität preisgeben müssen um eine allumfassende Wirkung entfalten zu können:

„Wir wollen in das Kunstwerk das Weltall einschließen. Die Gegenstände existieren nicht mehr“ (zitiert nach APOLLINO 1972, 162).

Nach Severini wird die futuristische Bewegung in absehbarer Zeit das Ende der traditionellen Kunstgattungen nach sich ziehen und so die Kunst aus den Fängen der rückwärtsgewandten Museen befreien:

„Ich sehe deshalb das *Ende des Bildes und der Statue* voraus. Diese Kunstformen beschränken, trotz unseres Erneuerungsgeistes, unsere schöpferische Freiheit und tragen ihr Schicksal in sich: Museen, Salons der Sammler, eines passatistischer als das andere“ (ebd., 169).¹⁹²

Der Futurismus erfasst Malerei, Literatur und Theater, wobei die Grenzen der Kunstgattungen zunehmend an Bedeutung verlieren. Zwar werden immer noch futuristische Bilder gemalt und Texte und Gedichte geschrieben. Ebenso finden die futuristischen Projekte und Aktionen nach wie vor an herkömmlichen Orten kultureller Vermittlung wie Ausstellungsräumen, Konzertsälen, Kunstvereinen oder literarischen Zirkeln statt. Die Künstler konfrontieren jedoch das Publikum zunehmend mit Kunstaktionen, die die bisherig geltenden konventionellen Kriterien bei weitem übersteigen. Ihr Ziel ist die Kunst als Tat, als Agitation.¹⁹³ Es entwickelt sich die künstlerische Aktion, die Performance. Erst in provokanten öffentlichen Aktionen konnten sich die Künstler die Aufmerksamkeit verschaffen, die sie anstrebten.

¹⁹² Am Beispiel Severinis zeigt sich, wie sehr sich die Theorie des Futurismus von der künstlerischen Praxis unterscheidet. Entgegen seinen apodiktischen Äußerungen hat Severini nie aufgehört in verhältnismäßig konventionellem (postimpressionistischem) Stil - zweifelsohne hervorragende - Tafelbilder zu malen. Auch gegen deren Hängung in Ausstellungen und Museen hatte er, so weit dies bekannt ist, keineswegs etwas einzuwenden.

¹⁹³ Der Begriff der Kunst-Aktion stellt, wie sich im Laufe der Ausführungen noch zeigen wird, eine sehr weit gefasste kunsthistorische Kategorie dar. Susanne de Ponte dokumentiert in ihrer Dissertation ausführlich die Aktionen im Futurismus. Diese konnten unterschiedlichste Form haben. Es konnte sich um öffentliche Vorträge zu den Zielen des Futurismus handeln, wie sie Marinetti schon bald in ganz Europa hielt (vgl. DE PONTE 1999, 34). Futuristische Aktionen konnten aber auch eine Mischung von Gedichtrezitationen, Theater und Lesungen sein, die allerdings fern jeder Konvention verliefen und von großen Tumulten begleitet waren (vgl. z.B. eine Aktion der Mailänder Futuristen 1913, ebd., 64f).

Zum Futurismus als Urzelle der Performance-Kunst siehe GOLDBERG 1988, 11ff.

Ebenfalls aus einer Aversion gegen die bürgerliche Kultur, allerdings ohne die martialische Aggressivität und Technomanie der Futuristen verfolgen die Dadaisten die Demontage des herkömmlichen Kunstbegriffs.

Am 5. Februar 1916 eröffnen Hugo Ball und Emmy Hennigs in Zürich das *Cabaret Voltaire*. Es ist die Geburtsstunde des Züricher Dadaismus, jener Spielart der frühen Avantgarde, die ausgehend vom deutschsprachigen Mitteleuropa schnell in aller Welt die verschiedensten Ausformungen erfahren sollte.¹⁹⁴

Auch Dada setzt sich in radikale Opposition zur kulturellen Tradition; sein Feind ist der spießbürgerliche Kulturbetrieb der Nachkriegszeit. In ihren antitraditionalistischen Aktionen sind die Dadakünstler weniger brutal als die Futuristen. Sie agieren als destruktive Konstruktivisten bzw. konstruktive Destruktivisten. „Die Lust der Zerstörung ist zugleich eine schaffende Lust“, wie der Anarchist Bakunin in dem von Hugo Ball veröffentlichten *Almanach der Freien Zeitung* geschrieben hatte (vgl. Lach 1971, 23). Dada ist antinationalistisch, antimilitaristisch und anti-imperialistisch¹⁹⁵ und versteht sich als ein umfassender Angriff auf jegliche Form von Borniertheit, Wichtigtuerei, Opportunismus oder politische und künstlerische Selbstüberschätzung.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Ball weist u. a. im Eröffnungsmanifest des 1. Dada-Abend in Zürich am 14. Juli 1916 darauf hin, dass „Dada“ in allen Sprachen irgendetwas heiße, wenn auch jeweils etwas völlig Verschiedenes. „Im Französischen bedeutet es Steckenpferd. Im Deutschen Addio, steig mir bitte den Rücken runter, auf Wiedersehen ein ander Mal! Im Rumänischen: ‚Ja wahrhaftig, Sie haben Recht, so ist es. Jawohl wirklich. Machen wir‘. Und so weiter. Ein internationales Wort“ (AS-HOLT/FÄHNDERS 1995, 121).

¹⁹⁵ Die einzelnen Dada-Gruppierungen schwankten zwischen politischem Engagement und Neutralität. Die verschiedenen Ansichten in dieser Frage führten nicht selten zu Unstimmigkeiten innerhalb der Bewegung (ebd., 365f).

Hugo Ball etwa empfindet Dada als dem Kommunismus entgegengesetzt:

„Ist der Dadaismus wohl als Zeichen und Geste das Gegenspiel zum Bolschewismus. Stellt er der Destruktion und vollendeten Berechnung die völlige donquichottische, zweckwidrige und unfassbare Seite der Welt gegenüber? Es wird interessant sein zu beobachten, was dort und was hier geschieht“ (zitiert nach RIHA/SCHÄFER 1994, 351).

Im „Manifest Proletkunst“ wenden sich Schwitters und andere Künstler des Dada bzw. von De Stijl gegen eine politische Vereinnahmung ihrer Kunst:

„Die Kunst, wie wir sie wollen, die Kunst ist weder proletarisch noch bürgerlich, denn sie entwickelt Kräfte, die stark genug sind, die ganze Kultur zu beeinflussen, statt durch soziale Verhältnisse sich beeinflussen zu lassen“ (ebd. 174).

Für Kurt Schwitters ist Kunst gänzlich unpolitisch. 1930 schreibt er:

„Ihr aber, Ihr politischen Menschen von rechts oder links, oder Ihr mittlerer Sorte, oder aus welchem blutigen Heerlager des Geistes ihr kommen mögt, wenn ihr eines Tages mal die Politik recht satt habt, oder Euch auch nur für einen Abend von Euren Strapazen ausruhen wollt, so kommt zur Kunst, zur reinen unpolitischen Kunst, die ohne Tendenz ist, nicht sozial, nicht national, nicht zeitlich gebunden, nicht modisch. Sie kann Euch erquicken, und sie wird es gerne tun“ (zitiert nach SEILER 1970).

¹⁹⁶ Interessanterweise tritt in den Augen der Dadaisten das verhasste Kultur-Spießertum in besonders abstoßender Form beim Expressionismus zu Tage.

Ihr antibürgerliches Engagement entspringt der schrecklichen Erfahrung der unfassbaren Grausamkeit des 1. Weltkrieges, die in so radikalem Gegensatz zu den humanistischen Idealen der abendländischen Zivilisation steht. Die Aggression richtete sich gegen die Doppelmoral eines Bürgertums, das nach wie vor den Schein einer Humanität aufrechterhielt, ohne sich ihr verpflichtet zu fühlen. Das bürgerliche Kunstverständnis ist Ausdruck dieser Heuchelei und die traditionellen Kunstinstitutionen sind ihre Arenen der Doppelmoral.

Dada ist der systematische künstlerische Widerstand gegen das allgemeingültige Kunstschöne und damit gegen ein romantisches Kunstverständnis, das sich im Laufe der Jahrhunderte das unantastbare Kunstreich eines fragwürdigen bürgerlichen Geschmacks geschaffen und über dem alltäglichen Leben positioniert hatte.¹⁹⁷ Anders als die Futuristen fordern die Dadaisten jedoch nicht einfach die Zerschlagung der Tradition. Sie eliminieren den bürgerlichen Kulturbegriff eher von innen heraus, indem sie dem guten, schönen, wahren Kunstwerk eine subversive Antikunst entgegenen:

„Dada ärgert sich über die, die „KUNST“, „SCHÖNHEIT“, „WAHRHEIT“, mit Großbuchstaben schreiben und aus ihnen dem Menschen überlegene Wesen machen“ (ASHOLT/FÄHNTERS 1995, 193).

In ihrer Arbeit verkehren sie die althergebrachten Ideale in ihr Gegenteil und decken auf diese Weise die Strukturen der verbrauchten bürgerlichen Kultur auf. Richard Huelsenbeck schreibt in seinem Aufsatz „Dada und Existenzialismus“:

„Die ‚heiligsten Güter‘, von denen vor Zeiten der Kaiser gesprochen hatte, wurden entheiligt, vergiftet, narkotisiert. Dem Ideal der Schönheit wurde das Leben, das hässliche Leben, die Erde, das Sein, ja das Nichtsein entgegengestellt“ (HUELSENBECK 1957, 55).

Die Kunst muss nach der Auffassung der Dadaisten wieder auf den Boden des alltäglichen gesellschaftlichen Lebens zurückgeholt werden.

„DIE ABSOLUTE UNFÄHIGKEIT, etwas zu sagen, ein Ding zu fassen, mit ihm zu spielen – DIES IST DER EXPRESSIONISMUS, ein geistiger Prießnitzumschlag für verdorbene Eingeweide, eine von vornherein verdorbene Glibberspeise, von der man feierliches Bauchgrimmen bekam“ (ASHOLT/FÄHNTERS 1995, 184).

In besonders scharfer Form griffen die Dadaisten Oskar Kokoschka an. Für Heardfield und Grosz war er „Der Kunstlump“ (vgl. ASHOLT/FÄHNTERS 1995, 203ff).

¹⁹⁷ Als besonders drastisches Beispiel eines antibürgerlichen Textes des Dada, sei hier Raoul Hausmanns „Der deutsche Spießer ärgert sich“ aus dem Jahre 1919 angeführt (vgl. ASHOLT/FÄHNTERS 1995, 184).

Im Jahre 1919 schreibt Marcel Janco, einer der Mitbegründer des *Cabaret Voltaire*:

„Die Kunst will und muß wieder zum Leben zurückkehren (...). Wir sehnen uns weg vom Stolz. Wir sind nicht nur Künstler, sondern auch Menschen und fühlen uns verpflichtet, im Leben wieder eine positiv wirkende Kraft zu werden“ (ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 162).

Eine Kreativität jedoch, die dem Leben in seiner Dynamik und Unberechenbarkeit gerecht werden will, muss auf die herkömmlichen Kategorien von Logik und Ästhetik verzichten. Sie muss werden wie das Leben selbst. Ihr bleibt nur die Unvernunft und Anti-Ästhetik.

„Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Blödsinn, den wir bewusst lieben und verfertigen – eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig eingesehenen¹⁹⁸ Unsinn als Sinn der Welt!“ (ebd., 184).¹⁹⁹

Wie schon bei den Futuristen tritt auch im Dada konsequenterweise die Herstellung von Kunstobjekten, von schönen künstlerischen Gegenständen in den Hintergrund. Kunst wird Statement, Agitation.

Die ersten dadaistischen Auftritte in Zürich entwickelten sich von kabarettistisch-provokativen Nonsense-Lesungen in der Form der herkömmlichen Brett-Kunst zu aufwendigen künstlerischen Aktionen und Kunstspektakeln, die sich ähnlich den futuristischen Aktionen über alle Gattungsgrenzen hinwegsetzen.

Durch diese Neupositionierung der Kunst verändert sich hier auch das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter radikal. Die Künstler setzen sich bei ihren Aktionen in unmittelbarer Form mit dem Publikum auseinander. Die Öffentlichkeit wird zum Quell der Inspiration ihrer anarcho-kreativen Taten. Hugo Ball notiert, dass die Künstler im Gegenüber mit dem Publikum wie in einen „undefinierbaren Rausch“ gerieten, der das Kabarett in einen „Tummelplatz verrückter Emotionen“ verwandelte, und aus dem sich der unmittelbare Drang zum „ununterbrochen Lebendigen, Neuen, Naiven“ (zitiert nach RIHA/SCHÄFER 1994, 346)

~~entwickelte. Ähnlich wie später beim Happening wird das Publikum zum~~

¹⁹⁸ Hier liegt offenbar ein Druckfehler vor, richtig ist: eingesehenen.

¹⁹⁹ Die Bewegung tritt grundsätzlich mit demonstrativer Selbstironie auf und schließt damit aus, selbst als künstlerische Ideologie einstuft zu werden. Hugo Ball nennt Dada in seinem Züricher Eröffnungsmanifest „die Weltseele“ und kurz darauf „die Lilienmilchseife der Welt“ (ASHOLT/FÄHNDEERS 1995, 121).

1919 verlacht Hausmann den „deutschen Spießer“, weil er sich nicht einmal über Dada ärgern könne. Die Dadaisten seien nämlich selbst ihre größten Gegner. „Denn wir sind - ANTIDADAISTEN (ebd., 184).

ckelte. Ähnlich wie später beim Happening wird das Publikum zum konstitutiven Teil des künstlerischen Vorganges. Das Werk existiert nicht ohne den Rezipienten bzw. die jeweilige Präsentationssituation.

Kunst ist nicht „ewige Kunst“, sondern das, was der Künstler aus seiner unmittelbaren Gegenwart schöpft. Das autonome, für sich existierende Kunstwerk ist in diesem Falle abwegig. Das Werk ist das jeweils in der Situation Sinnlich-werden des künstlerischen Programms, visuell und akustisch, ohne Rücksicht auf bestehende Kunstgattungsgrenzen. Es entsteht aus dem jeweiligen Moment und für den jeweiligen Moment und ist damit, in bewusster Absetzung zur bürgerlichen Kunstauffassung, vergänglich.

„Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche. Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewusstseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, dass sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht“ (ASHOLT/FÄHNTERS 1995, 145).

Hieraus ergibt sich eine entscheidende Konsequenz für den Status des Dada-Kunstwerks. Ein Kunstobjekt ist nicht das Werk selbst, sondern nur die Emergenz der eigentlich bedeutsamen künstlerischen Aktion bzw. Ausdruck der dadaistischen ‚Ideologie‘.

So schreibt der Kunsthistoriker Georges Hugnet zur Dada-Kunst:

“[The works of art] intentionally ephemeral, resolutely anti-individualistic, have come down to us as documents relating to one episode of action and struggle, and nothing more. They are arms abandoned on the field of battle“ (HUGNET 1951, 146f).

4.1.2.1 Die Entgrenzung des Kunstbegriffs in der Avantgarde

Es zeigt sich am Ende dieses Abschnittes, dass die drei vorgestellten Spielarten der Avantgarde trotz aller Verschiedenartigkeit in zentralen Punkten miteinander übereinkommen. Es findet jeweils eine entscheidende Erweiterung des Kunstbegriffs statt.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist jeweils die Aversion gegen die bürgerliche Tradition. Die Avantgardekünstler wenden sich mit ihren Aktionen in aller Ent-

schiedenheit gegen das bürgerliche Kunstverständnis einer autonomen statischen und passiven Kunst und setzen ihm eine neue Form der gesellschaftlich wirksamen Kreativität entgegen. Man könnte sagen, die Avantgarde ruft die Kunst ins Leben zurück, aus dem sie sich als bürgerliche Kunst geschlichen hatte. Die vor-malige klare Trennung von Kunstwelt und Lebenswelt, die die Grundlage der bürgerlichen Kultur bildet, wird aufgehoben. Diese Trennung ist nicht nur die Grundlage der bürgerlichen Kultur, sondern, wie ausführlich dargestellt wurde, die Basis des traditionellen Kunstmuseum. Es zeichnet sich ab, dass Kunst und Kunstmuseum in einen grundlegenden Konflikt zu geraten drohen.

Die Avantgardebewegung sprengt das enge bürgerliche Kunstverständnis so weit, dass der Begriff „Kunst“ seine herkömmliche Bedeutung einzubüßen beginnt. Kunstschaffen hat nicht mehr mit genialem selbstbezogenen Schöpfertum, sondern mit umwälzender Aktion zu tun. Die herkömmliche Kunstwelt ist den Künstlern zu eng. Das neue künstlerische Selbstverständnis dokumentiert sich nicht zuletzt darin, dass sich Künstler mit ihren Vorstellungen und Ideen nicht mehr in traditionellen künstlerischen Techniken, sondern auch in Form von Manifesten an die Öffentlichkeit wenden. Sie artikulieren sich nicht mehr nur mit Kunstwerken, sondern vor allem mit theoretischen Konzepten zur Gestaltung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. Die Künstler treten aus dem vormals weitgehend abgeschlossenen Bereich der Kunst heraus und fordern in zum Teil höchst offensiver und aggressiver Weise ihren Anspruch auf gesellschaftliche Bedeutung.²⁰⁰ Das Kunstwerk selbst ist nicht der Endzweck der Aktivität, sondern, wie etwa in der russischen Avantgarde, Agitationsinstrument oder, wie im Falle der Dadaisten, vergängliche Materialisation ihres Ideengebäudes.

²⁰⁰ Selbstverständlich haben sich schon früher besonders ab dem 18. Jahrhundert Künstler mit ihren Werken politisch engagiert. Malsch weist darauf hin dass ab dem 19. Jahrhundert Künstler in ihren schriftlichen Äußerungen zunehmend auf die politischen Verhältnisse ihrer Zeit eingingen (MALSCH 1997, 126f). Ihre politische Macht entfalteten die Künstler des 19. Jahrhunderts allerdings unmittelbarer in ihrem malerischen oder zeichnerischen Werk. Man denke beispielsweise an die politische Karikatur, etwa von William Hoogard in England oder mehr noch an die Werke Jacques Louis Davids zur französischen Revolution und zur Napoleonischen Herrschaft. Im Gegensatz zu den künstlerischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts muss man unter dieser Form der politischen Kunst jedoch eher ein kritisches oder (in den meisten Fällen) affirmatives Statement zur politischen Gegenwart von Seiten der Künstler sehen. Die Avantgarde ist in ihrem Auftreten weitaus radikaler; sie sieht die Kunst nicht als Randbemerkung der Weltgeschichte. Sie möchte selbst das gesellschaftliche Leben bestimmen, sie möchte selbst Geschichte schreiben.

Das Kunstwerk ist untrennbar mit seinem Entstehungskontext verbunden und erschließt sich damit nicht erschöpfend aus seiner sinnlichen Erscheinung. Es ist kein für sich wirkendes ästhetisches Objekt, sondern wird erst vollständig vor dem Hintergrund seines Entstehungszusammenhangs verständlich. Die ikonographische, besonders jedoch die ikonologische Ebene, deren Relevanz für die Wirkung abstrakter Werke ausgeklammert wurde, ist bei der Rezeption von Werken, bei denen sich in der dargestellten Form Kunst und gesellschaftliches Leben vermengen, entscheidend.

Der Wandel des Kunstbegriffs zieht für Präsentation, Vermittlung und Erforschung dieser Kunstformen klare Konsequenzen nach sich.

4.1.2.2 Museum und Avantgarde

Max Ernst lehnte seinerzeit die Musealisierung von Dada ab:

„I’m not interested in those people, das mit aller Gewalt aus Dada ein Museumsstück machen will [...]! (zitiert nach ELGER 2000, 296).²⁰¹

In der Tat muss vor dem Hintergrund seiner engen Kontextabhängigkeit, die Frage gestellt werden, wie derartige Kunst in einem objektorientierten Museum angemessen aufgehoben werden kann.

Ein Museum, das sich als kulturelles Gedächtnis versteht und es daher als seine Aufgabe sehen muss, der Nachwelt herausragende künstlerische Errungenschaften zu erhalten, wird jedoch, Bedenken zum Trotz, auf eine Musealisierung bestehen müssen.

Hierbei muss es sich jedoch über den Charakter der zu bewahrenden Werke im Klaren sein. Es handelt sich bei Dada-Kunst nicht um ästhetische Kunstobjekte im Sinne autonomer Gegenstände. Werke der Avantgarde erhalten ihren Sinn erst vor dem Hintergrund des Kontextes, aus dem sie erwachsen sind.

Es besteht zwar die Möglichkeit z.B. ein Werk des russischen Konstruktivismus wie einen abstrakten Gegenstand, d.h. als „ästhetisches Objekt“ zu behandeln, hierdurch würden jedoch wichtige Aspekte des Werkes übergangen.

Man kann sich durchaus die Situation vorstellen, dass ein Kunstbetrachter einer Skulptur von Naum Gabo gegenübersteht und diese lediglich als interessante

²⁰¹ Es dauerte sehr lange, bis Dada den Weg in die Museen fand. Erst 1966, also fast 50 Jahre nach dem ersten Dada-Manifest, fand in Paris eine groß angelegte Dada-Ausstellung statt.

Form wahrnimmt, obwohl sich in der vorliegenden Weise der gegenstandslosen Gestaltung und der Materialwahl die Ideale und Gedankenwelt des frühen Kommunismus ablesen lassen. Ähnlich verkürzt wäre die Wahrnehmung im Falle eines futuristischen Gemälde, das lediglich als wunderbar dynamische Farbkombination betrachtet wird, ohne dass man sich über den radikalen, ja zum Teil gefährlich aggressiven Entstehungskontext des Werkes im Klaren ist. Im Falle der Musealisierung von Avantgardekunst ist Kontextualisierung nicht Beiwerk, sondern absolute Notwendigkeit. Der Kontext liefert nicht lediglich interessante Zusatzinformationen zum Werk, sondern konstituiert es.

Es ist damit von größter Wichtigkeit, im musealen Kontext die kultur- oder gesellschaftshistorischen Entstehungszusammenhänge möglichst umfassend zu dokumentieren, um dem Betrachter so über das materiale Anschauungsobjekt hinaus, eine Ahnung von der Gesamtheit des Werkes zu geben.

Malewičs „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ markiert, wie wir sahen, den Aufbruch der Avantgarde in eine neue Ära der Kunst. Die Kunst befreit sich von ihren bürgerlichen Zwängen und platziert sich mitten im gesellschaftlichen Leben. Die passive Kontemplation der Romantik weicht einer engagierten Aktivität. Kunst wird Tat.

Mit der Avantgarde war jedoch der Endpunkt der Auflösung des traditionellen autonomen Kunstwerkes noch nicht erreicht. Besonders nach dem 2. Weltkrieg radikalisierten sich diese Tendenzen auch in der Malerei, indem der Schaffensakt selbst vor das Kunstwerk trat: Aus Malerei wurde Aktion, aus Aktion Ritual und aus Ritual Politik. Wir wollen im Folgenden diese Linie der Entgrenzung der Kunst verfolgen, die uns ausgehend vom Wiener Aktionismus zu Joseph Beuys führt, der einen Kunstbegriff prägt, der dem bürgerlichen Kunstobjekt endgültig den Gar aus machen sollte und so dem traditionellen Museum alle Zugriffsmöglichkeiten auf die Kunst nahm.

4.1.3 Aktionsmalerei - Das Ende der Statik

Zu Beginn unserer kunstgeschichtlichen Ausführungen hatten wir von einer Radikalisierung der Autonomie der Kunst in der Abstraktion gesprochen. In seinem Aufsatz „Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstauflösung der Malerei“ (WEIBEL 1992) legt Peter Weibel dar, dass in der Radikalisierung des

Autonomiecharakters der abstrakten Kunst die Basis für die wichtigsten künstlerischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts, besonders in der Malerei zu suchen sind. Mit der Verabsolutierung der Farbe, d.h. der Loslösung der malerischen Elemente von ihrer Darstellungsfunktion, bereitet sich das Ende der Malerei selbst vor. Weibel zeichnet in seinem Aufsatz den Weg dieser künstlerischen Entwicklung von van Gogh über Malewitsch bis hin zu Duchamp nach. Die Vervollkommnung der malerischen Elemente führt zu ihrem Verschwinden. Es handelt sich quasi um den „Selbstmord der Malerei“ (ebd., 152):

„... die Behauptung des Eigenwerts der absoluten Farbe, die nicht gegenstandsgebunden war, führten zur Niederlage der Malerei. Die Farbmaterie bzw. Materialform der Farbe löste die Lawine aus, welche die Malerei unter sich begrub“ (ebd.).

Wichtig ist für unseren Zusammenhang, dass das Ende der Malerei, wie Weibel es versteht, nicht „das Ende des Malens“ bedeutet. Verschwunden ist nicht die künstlerische Ausdrucksform der Malerei, sondern deren historische Form des direkt darstellenden Tafelbildes. Diese Entwicklung markiert nicht das Ende des Bildes, sondern das Ende der Repräsentation im Bild. Die externe Referenz der Bildes wird erst, wie auch im Falle der Abstraktion, durch eine interne ersetzt, um dann zunehmend einer Ausdrucks- und Appellfunktion zu weichen (ebd., 164). Erst so waren die künstlerischen Revolutionen des 20. Jahrhunderts möglich. „Es wurden“, wie Weibel schreibt, „(...) ererbte historische Mittel, Methoden, Elemente, Materialien dispensiert. Die Kunst des 20. Jahrhunderts musste sich gleichsam vom Ballast der vorhergehenden Künste befreien, indem sie sich vom Tafelbild befreite. So entstanden Objektkunst, Medienkunst, Ereigniskunst, Raumkunst in allen Spielarten als ureigenste Kunstformen des 20. Jahrhunderts“ (ebd., 165).

Vor dem Hintergrund von Weibels Überlegungen wird deutlich, dass durch die Emanzipation der Kunst von den traditionellen Formen der künstlerischen Bezugnahme auf die Wirklichkeit der Weg für jene künstlerischen Ausdrucksformen frei wurde, die die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben anstrebten. Es entwickeln sich künstlerische Strömungen, die einen unmittelbareren Bezug zur Realität suchten und nicht aus der Position des Gegenüber und der Distanz agierten,

sondern sich gleichsam aus den internen Strukturen der Wirklichkeit heraus formulierten.²⁰²

Die abstrakte Kunst, die sich in der Konzentration auf formale gestalterische Gesetzmäßigkeiten von der Gegenständlichkeit emanzipiert hatte und dabei die Ringmauern ihres autonomen Reiches der Kunst in noch nie da gewesener Form gefestigt hatte, brach, quasi von innen, aus der Logik ihrer formalen Problemstellung heraus ihre eigenen Grenzen auf.

Der entscheidende Ausbruch aus dem autonomen Reich der abstrakten Kunst erfolgte mit der Aktionsmalerei, die zwar ebenfalls ohne einen inhaltlichen oder formalen Bezug zur gegenständlichen Wirklichkeit auskam, aber dennoch die Grenzen zum Leben überschritt, indem sie selbst lebendige Aktion wurde.

Mit der Aktionsmalerei, die sich in den 40er Jahren in den USA entwickelte, wird das bisherige Kunstverständnis in zweierlei Hinsicht erweitert: Zum einen durch die Aufgabe der Bildkomposition, die bis zur Abstraktion das ästhetische Objekt zusammengehalten hatte und zum anderen dadurch, dass bei der Aktionsmalerei der Schaffensakt selbst zum Bestandteil des Werkes wird.

Im Actionpainting vollzieht sich in der Malerei erstmals der für die Musealisierungspraxis bedeutende Schritt vom Kunstobjekt zum Kunstprozess.

4.1.3.1 Die Überwindung von Komposition und Objekt

Wir beziehen uns bei unseren Ausführungen auf den Hauptvertreter der amerikanischen Aktionsmalerei, Jackson Pollock.

Pollock fertigt seine Drippings (Tropfbilder), indem er mit einem perforierten Farbeimer über die Unterlage geht oder mit großen Pinseln kraftvoll Farbe auf das Bild wirft. Die Leinwand steht nicht, wie bei einem traditionellen Gemälde, auf der Staffelei, sondern liegt in großen Bahnen auf dem Boden und wird dort vom

²⁰² Das Bedürfnis, das kreative Schaffen aus dem lähmenden Rahmen der akademischen Kunstwelt zu befreien und mit dem Leben zu verbinden, entwickelte sich in unterschiedlicher Ausprägung bereits ab dem frühen 19. Jahrhundert. Die Künstlergruppe der Nazarener sagte sich vom akademischen Betrieb los, um in ihrer Kunst zu einer neuen unmittelbaren Innerlichkeit zu finden. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bildeten sich überall in Europa Künstlergruppen, die, wie etwa die Barbizonisten oder die Dachauer Schule in der bewussten Nähe zur Natur und zum einfachen Alltag arbeiteten. Diese Suche nach Ursprünglichkeit und Authentizität des Lebensgefühls prägte aber besonders das Schaffen großer Einzelgänger des 20. Jahrhunderts. Sie veranlasste Paul Gauguin zu einer Emigration nach Tahiti, wo er Werke von ungekannter Kraft schuf. Das Verlangen nach dem reinen Leben führte letztendlich auch Franz Marc zur Gegenstandslosigkeit in seiner Malerei.

Künstler bearbeitet. Die zeitgenössische Literatur beschreibt Pollocks Malaktionen mit Formulierungen wie der folgenden:

„Da begeht Jackson Pollock wie ein tanzender Derwisch seine oft riesigen Leinwände und zeichnet mit tröpfelnder Farbkanne die verzweifelte Choreographie seiner Lebensspur“ (zitiert nach GEHLEN 1965, 192).

Pollock zerstört mit seinen Drippings die traditionelle Malerei.²⁰³ Sie stellen das Gegenteil von traditionellen Tafelbildern dar, da sie sich sowohl inhaltlich als auch formal über deren traditionelle Grenzen hinwegsetzt.²⁰⁴

Zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers schreibt Allan Kaprow über Pollocks Werk:

„He created some magnificent paintings, but he also destroyed painting.“
(...) Pollock ignored the confines of the rectangular field in favour of a continuum going in all directions simultaneously, beyond the literal dimensions of any work. (...) In an older work, the edge was a far more precise caesura: here ended the world of the artists. Beyond began the world of the spectator and reality“ (JOHNSON 1982, 62).²⁰⁵

Die Drippings Pollocks haben zwar wie die abstrakten Gemälde z.B. Kandinskys keinen Gegenstand, sie unterscheiden sich von diesen jedoch in einem zentralen Punkt: Pollocks Arbeiten zeigen keine konzipierte Ordnung von farbigen und

²⁰³ Für Willem de Kooning vollzogen sich alle wichtigen Entwicklungen in der Malerei des 20. Jahrhunderts durch ihre Selbstzerstörung:

„Every so often a painter has to destroy painting. Cezanne did it. Picasso did it with Cubism. Then Pollock did it. He busted our idea of the picture all to hell“ (zitiert nach VARNEDOE/KARMEL 1999, 33).

²⁰⁴ Roland Bothner schlägt in einer Publikation über K.R.H. Sonderborg vor, beim Actionpainting nicht mehr von *Komposition*, sondern von *Dekomposition* zu sprechen (BOTHNER 1999, 54).

²⁰⁵ Ein aufmerksamer Beobachter der Kunst hatte schon früher diese Selbstauflösung der Malerei diagnostiziert, ohne sich damals jedoch schon die Möglichkeiten der Aktionsmalerei vorstellen zu können.

Im Jahre 1929 hielt Alexander Dörner einen Vortrag mit dem Titel „Das Ende der Kunst“, in dem er von einer Entwicklung der Kunst über die Grenzen der herkömmlichen Malerei, vor allem hinsichtlich der Raumvorstellung und Komposition spricht (vgl. CAUMAN 1960, 201).

Dörner war klar, dass das herkömmliche Tafelbild mit seiner Vorstellung des Raumes und der Gegenständlichkeit an ein Ende gekommen war.

„Daß aber die Möglichkeiten der Malerei, die mit der Realität des alten Bildraumes rechnet, auf diesem Gebiete erschöpft sind, halte ich für sicher“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 201).

graphischen Elementen. Die Farbschlieren und –kleckse sind nicht mehr Elemente einer sorgsam durchdachten Komposition, sondern Spuren der Mal-Aktion.²⁰⁶

Das Werk Pollocks löst sich damit gänzlich aus der Tradition der Malerei; es befreit sich nicht nur von gegenständlichen Abhängigkeiten, also Mimesis und Fiktion, sondern auch von den Gesetzmäßigkeiten der Komposition.

An die Stelle der durchdachten Bildkonstruktion tritt bei den Drippings der Zufall. Damit wird, wie Arnold Gehlen bemerkt „...die Vorstellung des Bildes als eines geschlossenen Systems preisgegeben.“ (GEHLEN 1965, 191).

Aus dieser Unabgeschlossenheit folgt konsequenterweise, dass das Kunstwerk bei Pollock nicht in dem fertig zu stellenden „ästhetischen Objekt“ besteht, sondern in der Malaktion, die es entstehen lässt. Das Werk ist nicht der Gegenstand, sondern der Prozess seiner Herstellung. Es stellt nichts mehr dar außer sich selbst und dem handelnden Subjekt, dem es entspringt. Das Dripping ist Ausdruck der gesamten Existenz des Künstlers: „Painting is selfdiscovery“, „Every good artist paints what he is“, wie Pollock selbst es ausdrückt (zitiert nach NAIFEH/SMITH 1989, 536). In der Aktionsmalerei befreit sich das Kunstwerk zumindest zum Teil von seiner Objekthaftigkeit. Es erschöpft sich nicht in dem sinnlich *erlebbaren* Kunstgegenstand, es hat seinen Sinn als Spur des *lebendigen Schaffensprozesses*, des Malaktes selbst.²⁰⁷ Das gemalte Bild ist nur die Spur des Kunstereignisses, es ist das Relikt der Aktion.²⁰⁸

Indem der künstlerische Schaffensakt zum zentralen Bestandteil des Werkes wird, bricht die Aktionsmalerei grundlegend mit Trennung von Kunst und Leben und

²⁰⁶ Pollock war nicht der erste Künstler, der tropfende Farbe als Ausdrucksmittel einsetzte. (Er schuf sein erstes Dripping 1947). Nach der ersten Ausstellung von Pollocks Drippings wiesen eine Reihe von Künstlern, darauf hin, dass sie schon viel früher in dieser Art gearbeitet hatten (NAIFEH/SMITH 1989, 533ff). Diese Künstler hatten jedoch das Dripping als formales Ausdrucksmittel eingesetzt, während das Dripping bei Pollock eine Form der möglichst unmittelbaren Malaktion darstellt.

²⁰⁷ In ganz anderer Art und Weise entwickelt sich Frank Stella in den 60er Jahren aus der Bildwelt der traditionellen Malerei heraus. Seine „shaped canvases“, Leinwände etwa in L- oder V-Form sind nicht mehr im eigentlichen Sinne Bilder, sie sind zweckfreie Gegenstände.

²⁰⁸ Noch deutlicher und direkter, allerdings auch oberflächlicher, erfolgt dieser Übergang von der Malerei zum Malakt zur gleichen Zeit in Frankreich bei Künstlern wie Georges Mathieu, der die Produktion seiner Bilder zum öffentlichen Spektakel macht. Der Künstler fand den Malakt selbst so „interessant und begeisternd“, dass er ihn dem Publikum nicht vorenthalten wollte. Er wirft sich in abenteuerliche Kostüme und bearbeitet publikums- und medienwirksam seine Leinwände gleich einem Fechter mit langem Pinsel. In seiner autobiographischen Schrift „Au-delà du Tachisme“, beschreibt er ausführlich eines dieser Malspektakel, das er 1956 im Théâtre Sarah Bernard vor nicht weniger als 2000 Personen vollführte (MATHIEU 1963, 121).

damit mit dem herkömmlichen engen Kunstverständnis, das auf dieser Distanz gründete.

„Die künstlerische Aktion zielte (...) von der Leinwand weg unmittelbar ins Leben hinein, um jenseits des künstlerischen Mediums das Werk von Schein und Fiktion freizumachen und es im Leben aufgehen zu lassen“ (KLOTZ 1999, 12).

Mit dem Schaffen Pollocks sind wir an dem Punkt angelangt, an dem der traditionelle Kunstbegriff seine Gültigkeit verliert bzw. an dem die Vorstellung von Kunst als geschlossenem ästhetischem Gegenstand ihre ausschließliche Relevanz einbüßt. Kunst und Schaffensprozess werden eins.

„Es gibt in der Kunst nichts mehr als ein Machen, und ein Machen, das eine Tatsache produziert“, wie Arnold Gehlen in seinen „Überlegungen zur Kunst“ feststellt (GEHLEN 1965, 189).

Unter einem Kunstwerk ist nun – sehr weit gefasst – dasjenige zu verstehen, das von einem Künstler mit einer künstlerischen Intention vollbracht wurde. Der etwas altertümlich anmutende Begriff „vollbringen“ bietet sich deswegen an, weil er, anders als Ausdrücke wie „schaffen“ nicht notwendig die Verfertigung eines Kunstobjektes suggeriert, sondern auch aktionistische Elemente einschließt.²⁰⁹

Die Aktionsmalerei geht entscheidend über Kunstdefinitionen wie diejenige Erwin Panofskys hinaus, der das Kunstwerk einen „vom Menschen angefertigten Gegenstand“ nennt, „der ästhetisch erlebt werden will“ (PANOFSKY 1975, 19).

Bei der Aktionsmalerei handelt es sich nicht um gefertigte Gegenstände, sondern um materiale Manifestationen des Schaffensaktes mit der Folge, dass sie sich für den Betrachter nicht im ästhetischen Erleben erschöpfen.

²⁰⁹ Malerei und Tat verbinden sich auch in den Arbeiten Lucio Fontanas, bei denen er die monochrome Leinwand einschneidet. Zurück bleibt ein Werk, das „äußerlich“ einem Tafelbild gleicht, allerdings im Grunde seine Negation ist. Nicht nur, weil der Schnitt einen Angriff auf das Bild bedeutet und somit seine Negierung, sondern weil das Werk nicht mehr das Bild, sondern die Tat des Künstlers ist.

Pollocks Drippings, d.h. die materialen, beständigen, sinnlich wahrnehmbaren Bilder, sind im Grunde sekundär gegenüber dem nicht unmittelbar mit den Sinnen fassbaren Malakt, dem Kunstereignis, dessen Ergebnis das Bild ist.²¹⁰

Das Kunstwerk ist Prozess und damit im eigentlichen Sinne nie abgeschlossen. „Das Kunstwerk wird der Idee nach nicht fertig“, wie Gehlen schreibt (GEHLEN 1965, 192). Das gemalte Bild ist beim Actionpainting kein fixes Endprodukt, es ist eher ein manifester Zwischenbericht künstlerischer Aktivität. Das Werk ist kein statischer Gegenstand, sondern es ist eher ein im Bild „eingefrorener“ dynamischer Zustand.

Für unseren Argumentationsverlauf ist nun Folgendes festzuhalten:

Mit der Dominanz des Malprozesses verabschiedet sich die Aktionsmalerei vom statischen ästhetischen Objekt. Kunst wird unmittelbarer existentieller Ausdruck und ist damit vom Leben des Schaffenden nicht mehr zu trennen. Damit ergibt sich eine für die Kunstgeschichte und das Kunstmuseum folgenschwere Erweiterung des Kunstbegriffes. Mit Pollock gehen wichtige Eigenschaften des Werkes zu Bruch, auf die das traditionelle Museum als Ort des geschlossenen Objekts und der Distanz angewiesen war.

4.1.3.2 Actionpainting und Museum

Aus den vergangenen Darlegungen muss folgendes Ergebnis herausgehoben werden: Die für die Präsentation der Kunst fundamentale wichtige Neuerung, die beim Actionpainting erstmals zum Tragen kommt, ist die Ereignishaftigkeit des

²¹⁰ Natürlich sind auch traditionelle Bilder, wie etwa der „Höllensturz“ von Rubens, gemalt, d.h. in einem Malakt entstanden. Allerdings ist der Malakt selbst nicht „Thema“ des Werkes, wie bei Pollock. Das Malen selbst ist nur der Weg mit dem eindeutigen Ziel der Fertigstellung eines vorher genau konzipierten Gemäldes. Die individuelle Malaktion als Manifestation der Kreativität des Künstlers steht hier nicht im Vordergrund. Zum großen Teil wurden, wie allgemein bekannt, die Gemälde Rubens' nicht von ihm selbst, sondern von seinen Schülern und Gehilfen ausgeführt. Seine Zeichnungen und Entwürfe sind gerade deswegen so reizvoll, weil sich in ihnen neben der Entstehung der Bildidee der unmittelbare Malakt des Künstlers ablesen lässt. Es kann hier nicht näher auf die Tatsache eingegangen werden, dass Pollocks expressive Malaktionen, wenn man sie als Äußerungen freier menschlicher Kreativität und Subjektivität versteht, in einer Reihe von Künstlern des 19. Jahrhunderts ihre mittelbaren oder unmittelbaren Vorläufer haben. Es sind jene Künstler, die sich um des individuellen Ausdrucks und der Dramatik des Augenblicks willen über technische und formale künstlerische Normen ihrer Zeit hinwegsetzten. Als Beispiele seien die französischen Romantiker Gericault und Delacroix oder auch der britische Einzelgänger William Turner angeführt.

Kunstwerks. Ereignishaft bedeutet hier, dass sich das Werk als Aktion in der Zeit ereignet und hinsichtlich dieses zentralen Kerns vergänglich ist.

Actionpaintings haben aus der Sicht des Museums den unschätzbaren Vorteil, dass sie Gemälde zurücklassen. Hierin liegt jedoch auch eine Gefahr für die Präsentation dieser Werke: Der oben dargestellte grundlegende Wandel des Kunstbegriffs, der die Aktionsmalerei ausmacht, wird bei seiner Präsentation im Museum häufig nicht berücksichtigt. Es besteht die Möglichkeit Werke der Aktionskunst so zu behandeln, als wären sie ästhetische Objekte. Gerade bei so ausdrucksstarken Arbeiten wie denjenigen Pollocks legt sich dies besonders nahe.

Unsere Ausführung haben jedoch gezeigt, dass es sich bei den Werken Pollocks nicht primär um ästhetische Objekte handelt: Sie sind weder gegenständlich, noch handelt es sich um abstrakte Kompositionen, sondern Manifestationen der Aktion. Sie eröffnen sich dem Betrachter nur in adäquater Weise, wenn er sie als das nimmt, was sie sind: Aktionskunst, d.h. Emanationen von dynamischen künstlerischen Prozessen.

Pollock selbst sah die Gefahr, dass seine Werke in Museen als ästhetische Objekte missverstanden werden könnten. In einem Gespräch mit dem Architekten Peter Blake über das „Ideale Museum“, meinte Pollock: „das Problem ist, dass sie mich für einen Dekorateur halten“ (STORR 1999, 63). Andere Zeitgenossen irrten, wenn sie Actionpaintings als „apokalyptische Tapeten mit der Aura des existentiellen Kampfes aber einer ornamentalen Funktion“ auffassten (ebd.).

Beim Actionpainting zeigt sich erstmals die Schwierigkeit im Verhältnis von traditioneller Museumsinstitution und Prozesskunst, die darin besteht, dass ein Museum, das auf ästhetische Objekte angewiesen ist, mit Werken konfrontiert wird, die sich nicht in ihren materialen Manifestationen erschöpfen. Der objektorientierte Kunstbegriff des Museums wird von der Kunst überholt.

Diese grundsätzliche Problematik spitzt sich noch mehr zu, wenn die Kunstaktionen keinerlei aussagekräftigen sinnlichen Objekte mehr zurücklassen, d.h. dann wenn sich der Kunstakt nur noch im Sich-ereignen vollzieht.

Dieser folgenreiche Schritt vollständig weg vom Objekt erfolgt im Happening. Hier nun löst sich Kunst restlos in Aktion, in Leben auf. Kunst wird „Tatkunst“.²¹¹

4.1.4 Happening - Das Ende des Objekts

Wie sich zeigte, ist das Malereignis selbst das Werk der Aktionsmalerei. Die Bilder sind, überspitzt ausgedrückt, Nebenprodukte des Kunstwerkes. In der Folge entwickelte sich eine Kunstform, die sich konsequenterweise ganz von materiellen Manifestationen löste. Allen Kaprow war der erste, der in der Nachfolge von Jackson Pollocks Aktionsmalerei ganz auf Bilder verzichtete und so den kreativen Akt verabsolutierte.

Er weist in den Äußerungen zu seiner Kunst darauf hin, dass das Happening eine konsequente Weiterführung der Malerei darstellt.

„[The Happening] grew out of the advanced American painting of the last decade and I and the others were all painters (or still are). (...) The best of them [the happenings] have come directly out of the rites of American Action Painting“ (JOHNSON 1982, 60f).

Ein Happening ist ein künstlerisches Ritual, das sich als eine Art kreative oder gestaltete kurze Lebenssequenz beschreiben ließe. Es bildet weder Reales oder Fiktives ab, es folgt keinen fixen Gestaltungsregeln, noch bringt es einen konkreten Kunstgegenstand hervor.²¹² Es ist nicht Ausdruck einer Reflektion, hat keine Dramaturgie, es weist keinen Anfang und kein Ende auf, es hat genau genommen keinen bestimmten Aufbau. Das Happening versteht sich als „reines Ereignis“,

²¹¹ Die folgenden Ausführungen werden sich ganz allgemein mit dem Happening beschäftigen, ohne auf dessen verschiedenartige Ausprägungen einzugehen. Einen sehr guten Überblick hierüber verschaffen u. a., GOLDBERG 1988, NOEVER 1998b.

²¹² Es gab künstlerische Manifestationen im Zusammenhang mit Happenings, etwa Bücher und Schriften und Zeichnungen oder sogar Schallplatten, in denen Anleitungen zu Happenings gegeben wurden oder in denen selbige dokumentiert wurden. Auch wenn sie schon zu ihrer Entstehungszeit Sammler-Objekte wurden (im Archiv Sohm in der Staatsgalerie befinden sich eine Vielzahl dieser Objekte (vgl. KELLEIN 1986, 36f), hatten sie doch keinesfalls den Status autonomer Kunstwerke.

das nichts darstellen oder symbolisieren will.²¹³ Es ist, wie Klotz es formuliert „ein spielerisches Umgehen mit den Partikeln des Daseins“ (KLOTZ 1999, 40).

Allan Kaprow gibt folgende Definition des Happenings:

„Happenings are events which, put simply, happen (...). They appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences in which one is more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few more, and are gone forever, while new ones take their place“ (JOHNSON 1982, 61).²¹⁴

Das Actionpainting hatte die Malerei zerstört, das Happening jedoch geht noch weiter: es zerstört die Kunst.

„Mit (...) dem Happening (...) war ein Extrempunkt markiert, an dem die Kunst bis zur Auflösung über sich hinausgewachsen war“ (KLOTZ 1999, 10).

Mit dieser Auflösung erreicht das kreative Schaffen ein Höchstmaß an Freiheit. Der am Höhepunkt der Abstraktion begonnene und in der Aktionsmalerei fortgeführte Weg der Kunst aus ihrem autonomen Reich hinein ins Leben findet hier seine konsequente Fortsetzung. Alle Kategorien der traditionellen Bildenden Kunst sind nichtig. Kunst ist Lebensvollzug.

²¹³ Ein Teilnehmer beschreibt das Happening ‚Schatten‘ von Claes Oldenburg in folgender Weise: „Oldenburg hinter einem Tisch verborgen, der im Zimmer 3 hängt, leitet Licht auf eine Papierwand und gibt Lärm von sich. Lucas und Pat im Zimmer 2 sind ganz schwarz gekleidet und – Hauptaktion – Lucas schließt mit Stecknadeln das Unterteil einer Männerhose, die Pat (die Frau Oldenburgs) trägt und zieht ihr eine Jacke über den Kopf (sie hat bereits einen Hut auf), die sie völlig verdeckt wie eine Mumie. Er bringt sie dann, ganz in Schwarz, in eine Badewanne, die eine schwarze Flüssigkeit enthält, Lucas fegt den Raum sauber, betrachtet sich im Spiegel, legt Rot auf seine Lippen und geht hinaus“ (zitiert nach CLAUS 1965, 208).

²¹⁴ Schon Susan Sontag bemerkt in ihrem Artikel „Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders“, dass es nicht leicht ist, das Phänomen des Happenings zu fassen. Um zu einer positiven Definition zu gelangen, muss erst klargestellt werden, was Happening nicht ist:

„Sie finden nicht *auf* einer Bühne im konventionellen Sinne statt, sondern *in* einer mit vielerlei Gegenständen vollgestopften Szenerie. In dieser Szenerie bewegt sich eine Reihe von Teilnehmern, die *keine* Schauspieler sind und hantiert – begleitet (manchmal) von Worten, wortlosen Geräuschen, Musik, Blinklichtern und Gerüchen – antiphonal und gemeinsam mit bestimmten Objekten. Das Happening hat keine Handlung, wenngleich es eine Aktion oder vielmehr eine Kette von Aktionen und Vorgängen darstellt. Es meidet überdies das kontinuierliche rationale Gespräch, wenn gleich Worte wie „Help“, „Voglio un bicchiere di acqua“, „Love me“, „Car“, „One, two, three.“ in ihm vorkommen können. Die Sprache wird zunächst durch Disparität geläutert und verdichtet (es gibt nur die Sprache der Notwendigkeit) und dann durch Unwirksamkeit, durch Beziehungslosigkeit zwischen den Personen, die das Happening in Szene setzen, entfaltet“ (SONTAG 1980, 258).

Für unseren Zusammenhang, d.h. hinsichtlich des Verhältnisses dieser Kunst zur traditionellen Museumsinstitution ist vor allem wichtig, dass sich die Kunstform des Happenings vollständig vom Werk als Kunstgegenstand löst. Das Happening produziert nichts mehr, was als sinnlicher Ausstellungsgegenstand funktionieren könnte. Klotz schreibt: „Das Happening war ein ins Geschehen umgesetztes abstraktes Kunstwerk, das gerade nicht zum ästhetisch isolierten Gegenbild eines Idealen werden sollte“ (ebd.).²¹⁵ Kunst ist Prozess.

4.1.4.1 Die wandelnde Position des Betrachters: Vom Kunsterlebnis zur Teilhabe

Die Happeningkünstler verabschiedeten sich nicht nur vom herkömmlichen Kunst- und Malereibegriff, sondern entfernten sich mit ihrer Kunst bewusst aus dem engen Bereich des traditionellen Kunstbetriebes. Happenings fanden in alten Fabrikhallen, im Freien und erst später in Avantgardegalerien statt, die jedoch ganz betont auf einen konventionellen, d.h. exklusiven Galeriencharakter verzichteten. Kaprow schreibt:

„The most intense and essential happenings have been spawned in the old lofts, basements, vacant stores, in natural surroundings and in the street, where very small audiences, or groups of visitors, are commingled in some way with the event, flowing in and among its parts. There is thus no separation of audience and play (as there is even in round or pit theaters), the elevated picture window view of most playhouses, is gone, as are the expectations of curtain-openings and tableaux-vivants and curtain-closing (...). (JOHNSON 1982, 61).

Im Zuge der grundlegenden Veränderungen hinsichtlich Kunstproduktion und Kunstpräsentation erhält auch der Rezipient eine Position, die sich radikal von derjenigen der bürgerlichen Tradition unterscheidet. Das Happening-Publikum besteht nicht mehr aus Betrachtern, denen ein Stück vorgeführt oder ein Kunstwerk gezeigt wird und dem sie dann äußerlich gegenüber stehen. Die Happeningkünstler führen nichts auf. Mit ihren künstlerischen Handlungen, ihren Texten, ihrer Musik bzw. ihren Krachsymphonien und auch ihren visuellen Aktionen torpedieren sie die Sinne des Publikums, das so selbst Gegenstand der Aktionen

²¹⁵ Hier ist allerdings anzumerken, dass die Struktur des Happenings eben nicht die einer abstrakten Komposition ist, die bestimmten Regeln folgt, sondern quasi ein ins Geschehen umgesetztes, bzw. auf jede materielle Manifestation verzichtendes Actionpainting.

wird.²¹⁶ Die Betrachter wird nicht delektiert, sondern ‚künstlerisch behandelt‘.

Kunst wandelt sich vom Genuss zur Zumutung.

Susan Sonntag beschreibt die z. T. strapaziösen Umstände, denen der Besucher bei einem Happening ausgesetzt ist.

„Das Ereignis scheint darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen. Es kann geschehen, dass die Darsteller das Publikum mit Wasser bespritzen oder Pennies und Reinigungsmittel, die wie Niespulver wirken, unter die Zuschauer werfen. Und es kann auch vorkommen, dass einer der Akteure einen ohrenbetäubenden Lärm auf einem Ölfass macht oder eine Acetylenfackel in Richtung auf die Zuschauer schwenkt. Das Publikum kann in die Lage versetzt werden, unbequem in einem überfüllten Raum stehen oder um einen Platz auf Brettern kämpfen zu müssen, die über - knöcheltiefen Wasserlachen liegen“ (SONTAG 1980, 259).²¹⁷

Im Happening ist das ästhetische Gegenüber als letzte der herkömmlichen Strukturen des Verhältnisses von Kunstwerk und Betrachter endgültig aufgegeben.²¹⁸

Bei der Aktionsmalerei war der Rezipient noch mit dem Kunstwerk, zunächst dem Malakt, dann der Malerei konfrontiert. Im Happening ist diese Konstellation aufgehoben.

Hier gibt es im Idealfall keinen Betrachter. Alle Personen, die bei einem Happening zugegen sind, haben daran Teil, sie werden Bestandteil des Werks. So verstanden ist die Distanz zwischen Kunstwelt und Lebenswelt im Happening

²¹⁶ Paolo Manzoni erklärt bei Aktionen in den 50er und 60er Jahren das Publikum selbst zum Kunstwerk. Er lud zur Vernissage einer Ausstellung, in der nichts ausgestellt wurde. Der Künstler signierte die Menschen, die zur Galerieeröffnung kamen und erklärte sie so zu „Lebenden Skulpturen“ (vgl. SPAHN 1999, 127).

Der Künstler Vito Acconci ist 1970 in einer Ausstellung selbst das Kunstwerk. Er hält sich in den Ausstellungsräumen auf und rückt Besuchern auf den Leib. Sein Werk ist die Bedrängung der Besucher (vgl. NOEVER 2001a, 172).

²¹⁷ Sontag weist darauf hin, dass Happenings, bei denen die Beteiligten ausschließlich in der Position des Betrachters verharrten, „merklich weniger geschlossen und überzeugend“ wirkten (SONTAG 1980, 260). Auch Danto weist auf die Wichtigkeit des unmittelbaren Erlebens zum Verständnis von Happenings bzw. Performances hin (DANTO 2000, 240).

Das Publikum der ersten Happenings war beschränkt. Diese fanden zunächst im engeren Freundeskreis des Künstlers statt. Erst mit der Aktion „18 Happenings in 6 Parts“ trat Kaprow vor ein breiteres Publikum, das allerdings nicht wie ein herkömmliches Auditorium die Geschehnisse einfach betrachten sollte. Die Gäste hatten an den Ereignissen teil; sie wurden aufgefordert, selbst aktiv zu werden (zu Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ vgl. GOLDBERG 1988, 128ff).

²¹⁸ Zum Wandel der Position des Betrachters in der Ereigniskunst siehe auch BROCK 1977, 254ff.

(zumindest für den Teilnehmer) aufgehoben. Die Kunst ist nicht nur Stilisierung oder Metapher des Lebens, sie ist das Leben selbst.²¹⁹

4.1.4.2 Happening und Museum

Die Problematik einer Musealisierung von Happeningkunst in einem herkömmlichen Objektmuseum liegt auf der Hand. Hier verschärfen sich die Schwierigkeiten, die wir bereits im Zusammenhang mit der Aktionsmalerei diagnostiziert haben. Während im Actionpainting die materialen Manifestationen der Kunstaktion noch klar und deutlich in Form von Tafelbildern gegeben sind, liegen beim Happening keinerlei konkrete Kunstwerke mehr vor. Das Werk erschöpft sich in der Aktion und die materiellen Reste dieser Aktion sind lediglich Erinnerungstücke, d.h. Relikte ohne eigenständigen künstlerischen oder auch ästhetischen Wert.

Die Kunstaktionen sind auf den konkreten Zeitpunkt ihres Ereignisses beschränkt und damit vergänglich. Es muss jedoch unterstrichen werden, dass die Vergänglichkeit der Werke selbst, also die Tatsache, dass es sich hier um empfindliche und unbeständige Materialien handelt, nicht das eigentliche Problem unserer Untersuchung darstellt. Die Unbeständigkeit der Werke ist ein Problem der Konservierung und Restaurierung, mit dem sich diese Arbeit nicht beschäftigen kann. Für unseren Zusammenhang ist die materielle Vergänglichkeit vielmehr als Symptom für den grundlegenden Wesenszug der *Prozesshaftigkeit* des Werkes von Relevanz. Die Konfrontation mit diesem dynamischen Charakter des Werkes, d.h. mit dem immer weiter fortschreitenden Ausbruch der Kunst aus seinem Status als ästhetisches Objekt, stellt eine zentrale Herausforderung für die Museen dar, die weit über das Problem der Konservierung hinausgeht.

Denn mit der Prozesshaftigkeit wandelt sich, wie sich gezeigt hat, das Verhältnis von Kunst und Betrachter nachhaltig. Das ästhetische Erleben, das die Begegnung

²¹⁹ Die Neupositionierung des Betrachters ist im Zusammenhang mit der Auflösung des herkömmlichen Kunstbegriffes von entscheidender Bedeutung. Sie betrifft nicht nur Kunstgattungen wie die des Happenings oder der Aktionskunst, sondern auch die Medienkunst. Im Umgang mit Medienkunst hat der Betrachter nicht mehr die Möglichkeit, sich einer ästhetischen Schau hinzugeben, zum einen aufgrund der Bewegtheit der Bilder und zum anderen, da er zunehmend zum Handeln, zur interaktiven Korrespondenz aufgefordert wird. „Die Grenze zum Spiel ist überschritten“ (KLOTZ 1997, 23).

mit dem geschlossenen Objekt bestimmt hatte, verliert immer mehr an Relevanz. und weicht einer ‚ganzheitlichen Teilnahme‘, einem Kunstereignis.

Hier treffen wir in unseren kunstgeschichtlichen Überlegungen konkret auf den Ereignisbegriff, wie er oben mit Heidegger in Abhebung vom ästhetischen Erlebnisbegriff formuliert worden war. Ereignis als Weise der Sinnstiftung bzw. existenziellen Positionierung.

Je entschiedener die Kunst sich weigerte, Gegenstände hervorzubringen, die ästhetisch erlebt werden konnten und je unmittelbarer ein Einfluss auf die Lebenswirklichkeit eingefordert wurde, umso deutlicher trat der Ereignis-Charakter der Kunst in den Vordergrund. Dieser Aspekt der Erweiterung des Kunstbegriffes soll uns nun genauer beschäftigen.

4.1.5 Aktionskunst: Das Ende der Distanz

Im vorhergegangenen Kapitel hatten wir beim Happening das Kunstwerk als „Tatkunst“ kennen gelernt. Das Happening ist eine auf die menschliche Aktivität ausgedehnte formale künstlerische Methode, die allerdings – anders als die künstlerischen Avantgarden – nicht den Anspruch erhebt, unmittelbar auf die Lebenswelt, etwa die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse einwirken zu wollen. Es sind künstlerische Ereignisse, die, wie Kaprow unterstreicht, ohne konkretes Ziel „einfach passieren“ (JOHNSON 1982, 61).

Happening und Aktionskunst ist gemein, dass sie jeweils Prozesskunst darstellen, d.h. dass sie wesentlich vergänglich sind und der materielle (für die Ewigkeit gedachte) Kunstgegenstand nicht im Zentrum ihrer Werke steht.

Der inhaltliche, existenzielle Ereignisbegriff jedoch tritt bei der Kunst der Wiener Aktionisten weitaus deutlicher in den Vordergrund, da sie mit ihren Projekten einen noch direkteren Austausch mit der Lebenswirklichkeit suchen.

4.1.5.1 Kunst als Lebensvollzug – Die Verschränkung von Kunst und Betrachter

Nietzsche hatte das Bild einer hellenistischen Antike entworfen, in der das „Leben sich durch die Kunst rettet in der sich Leben und Kunst im dionysischen Taumel miteinander vereinigten. Als den Versuch einer solchen rauschhaften Entgrenzung von Kunst und Leben kann man die Kunst des Wiener Aktionismus bezeichnen. Ähnlich den Avantgardekünstlern des beginnenden 20. Jahrhunderts, schöpfen die Aktionisten ihre künstlerische Kraft aus einem leidenschaftlichen Hass gegen das Spießertum und die in ihren Augen dekorative Schwächlichkeit der bürgerlichen Kultur.²²⁰ Deren affirmativer Ästhetik setzen sie Kunstaktionen voller Drastik, Hässlichkeit und Abgründigkeit entgegen.

Ihr Ziel ist eine wahrhafte Erneuerung der Kunst, die die beschaulichen bürgerlichen Verhältnisse aus den Angeln heben und den Menschen auf den Weg einer neuen und intensiveren Begegnung mit der Wirklichkeit führen soll.

Hierfür sind die bestehenden Gesetze des Geschmacks und deren künstlerische Methoden restlos zu vernichten und durch völlig neuartige Ausdrucksmittel zu ersetzen. Der Stil der Aktionskunst war dementsprechend zerstörerisch und bis an die Grenzen des Geschmacks gehend provokant.²²¹

„Alles ist ein Hinstreben zu Neuem und noch Neuerem bis schließlich alles explodiert“ wie Otto Mühl 1961 schreibt (zitiert nach SCHWARZ/LOERS 1988, 12).

²²⁰ Zu Beginn seines Bändchens zum Wiener Aktionismus „Sinn und Sinne“ beschreibt Ferdinand Schmatz die spießbürgerliche Atmosphäre der österreichischen Nachkriegskultur, auf die die Aktionisten mit ihrer Kunst antworten:

„Im Wien der fünfziger und frühen sechziger Jahre gab es in der Kunst im Gegensatz zu heute, wo ein Behagen an der Unkultur (denkmal)gepflegt wird, so etwas wie ein Unbehagen an der Kultur – vor allem an jener, die offizielle österreichische Kulturträger nach 1945 bestimmten.

Das kulturelle Klima war grau, kalt und stickig zugleich (...). Jede Art der Absicherung vor dem Neuen war zur Zeit des kalten Krieges quasi dessen österreichische Spielart, besser dessen Gebot; die Überprüfung des Bestehenden fast so etwas wie Verbrechen. (...) Aber die österreichische Künstlergeneration nützte diese ihr auferlegte ‚Chance‘ – und aus dem derart gedämpften Boden sproß sie als neue Avantgarde (...) hoch“ (SCHMATZ 1992, 7f).

²²¹ Justin Hoffmann weist darauf hin, dass dieses Destruktionsmoment ebenfalls schon in Schwitters Anweisungen zur Merzbühne zu finden ist. Er zitiert Schwitters Text „An alle Bühnen der Welt“: „Man setze riesenhafte Flächen, erfasse sie bis zur gedachten Unendlichkeit, bemäntele sie mit Farbe, verschiebe sie drohend und zerwolbe ihre glatte Schamigkeit. Man zerknicke und turbulliere endliche Teile und krümme löchernde Teile des Nichts unendlich zusammen. Glattende Flächen überkleben (...). Man nehme Zahnarztbohrmaschinen, Fleischhackmaschine, Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung, auch Kriegersatzreifen und deformiere sie“ (zitiert nach HOFFMANN 2000).

Zur gleichen Zeit beschreibt Mühl in einem Brief an Erika Stocker die Weise, wie er Malerei versteht. Malen ist für ihn die symbolische Zerstörung der bestehenden Ordnung der Welt, ihr Übergang in chaotische Kreativität:

„... ich treibe mich vor der leeren bildfläche nichtstuend solange herum bis ich einen kraftüberschuß in mir merke und die fläche dann anspringe, da ist dann die hölle losgelassen und ich tobe wie ein flugzeugmotor, ich vernichte die fläche, die herrlich weiße, und damit die alte ordnung, die welt, treib sie ihrem untergang entgegen, aber du kannst auch sagen ihrer vollendung“
(zitiert nach SCHWARZ/LOERS 1988, 14).

Diese Form von Malerei hat mit der Herstellung von Gemälden offensichtlich nichts mehr gemein. Mühls Anliegen ist die „Zerstörung des Tafelbildes“, so der Titel einer Aktion von 1961, mit dem Endziel der vollständigen Befreiung der Kunst.

„Die Zerstörung des Tafelbildes 1960²²² war ein symbolischer Akt, der die Kunst von der Einengung durch den Bildrahmen befreit und ihr den Weg in die Wirklichkeit freigeschaufelt hat.“ (NOEVER 1998a, 10).

Die Aktionisten überstiegen die Malerei nicht nur, indem sie die Leinwand in ihrer Begrenztheit negierten,²²³ sondern den statischen Charakter des Werkes aufgaben.

„Materialaktion ist über die Bildfläche hinausgewachsene Malerei, der menschliche Körper, ein gedeckter Tisch oder ein Raum wird zur Bildfläche, zur Dimension des Körpers, des Raumes kommt die Zeit.“ (ebd.)

Antrieb der Aktionskünstler war der Drang nach der Freiheit des schaffenden Individuums, nach der Befreiung seiner kreativen Urkräfte aus den Fesseln der vernunftorientierten gesellschaftlichen Konventionen. Mit kreativer Zerstörung des Gewohnten soll Platz geschaffen werden für das Neue, das Unbewusste, das Archaische, kurz das, was sich den rationalen Kategorien widersetzt.

Nicht die herkömmlichen Fragestellungen der Malerei, die Probleme von Abbildung, Form und bildnerischem Ausdruck sind der Antrieb für die Aktionen; es ist vielmehr die problematische Position des Künstlers selbst, der sich aufbegehrend gegen seine bisherige Stellung innerhalb der bürgerlichen Kultur auf die Suche nach seinen kreativen Urgründen und dem eigentlichen Sinn seiner Existenz

²²² Die Literatur gibt 1961 als Jahr der Zerstörung des Tafelbildes an (vgl. NOEVER 1998, 140).

²²³ Das hatte, wie dargestellt, vor ihnen die Aktionsmalerei bereits vollbracht.

macht. Künstlerisches Schaffen wurde in Form der ‚kreativen Entgrenzung‘, zum Ausleben unbewusster und verdrängter Kräfte und Triebe des Individuums.

Die Aktion war die Suche nach dem Augenblick in seiner existenziellen Fülle, dem reinen Leben, dem puren Sein.

In den Texten zu den Gesamtkonzeptionen von Hermann Nitschs 6-Tage-Spiel findet sich unter der Angabe „12 uhr mittagsläuten“ folgende Formulierung: „findung des augenblicks im reinen heiligen JETZT findung des SEINS, zustand der seinstrunkenheit“ (NITSCH 1983, 617).

Nitsch überschreitet in seinen archaischen Kunstspektakeln, er nennt sie Orgien Mysterien Theater, bewusst Gattungsgrenzen, indem er bildende und darstellende aber auch literarische und musikalische Kunstformen miteinander verbindet. Sein Ziel ist der nahtlose Übergang von Kunstformen in Lebensvollzüge, d.h. eine Verschmelzung von Kunst und Lebenspraxis.²²⁴ Sowohl Nitschs O.M. Theater als auch Mühls Malaktionen zielen auf eine unmittelbare psychophysische Wirkung ihrer künstlerischen Arbeit. Ihr Werke soll dem Leben nicht mehr gegenüber stehen, sondern ein Teil von ihm sein, gewissermaßen Leben in intensivierter Form.

Aktionskunst versteht sich als Sensibilisierungskunst: Der sinnliche Wirklichkeitszugang, der durch die gesellschaftlichen Regularien und Normen de-sensibilisiert wurde, soll durch die künstlerischen Aktionen wieder geöffnet und geschärft werden.²²⁵

Nitsch will den Menschen mit all seinen Sinnen in das Werk einbeziehen, um ihm als Sinnenwesen die Welt in ihrem Reichtum zu eröffnen.

„ich konstruiere ereignisse, durch welche die zuschauer aufgefordert werden, intensiv zu riechen, zu schmecken, zu hören, zu tasten“ (NITSCH 1985, 1).²²⁶

²²⁴ Ein wichtiger Stichwortgeber der Wiener Aktionisten ist Antonin Artaud mit seinen avantgardistischen Theatertheorien. Artauds Texte, besonders sein berühmter Aufsatz „Theater der Grausamkeit“ (ARTAUD 1969, 89ff), lesen sich zum Teil wie programmatische Schriften zur Wiener Aktionskunst.

²²⁵ Hieraus erklärt sich auch der Einsatz ungewöhnlicher und extremer künstlerischer Ausdrucksformen. Aktionskünstler wie Mühl arbeiten „bewusst mit den mitteln des abnormen, perversen und forciert die schönheit des unappetlichen, sexuell perversen“ (Mühl zitiert nach BRAUN 1999, 135).

²²⁶ Die Publikation NITSCH 1985 hat keine Seitennummerierung; die Seitenangaben beziehen sich auf die Seitenzählung des Verfassers, wobei die erste, mit Fließtext beschriebene Seite als Seite 1 gezählt wurde.

Seine Kunst fordert zu einer intensiven Wahrnehmung auf, die mehr ist als das oberflächliche Schauen eines Menschen, dessen Rezeption einzig von kühlem Konsumwillen gesteuert ist.²²⁷

„das allgemeine, gegenwärtige sehen ist abgeflacht zu einem fast unsinnlichen, die tiefe der sinne nicht gebrauchenden wahrnehmen des vordergründig funktionellen.

all das, was zu registrieren die ordnung der zivilisation uns beinahe verbietet, soll uns zu intensiver daseinsregistration stimulieren. verschüttete milch, ein zerschlagenes vogelei, verschmierter eidotter, zerquetschte früchte, verschmiertes fett, rohes fleisch, innereien, gedärme, (...) fordern auf zu intensiver registration, registrieren sich zutiefst und lasten unser bedürfnis, intensiv zu empfinden, aus. ein volles sinnliches schauen darf das tragische, den tod, die verwesung, die fäulnis nicht verdrängen, muss uns hineinziehen in den schöpungsablauf“ (ebd., 4f).

Es geht in seiner Kunst demnach nicht nur um ein „sinnliches schauen“, sondern auch um eine Teilhabe am „Schöpfungsablauf“.

Indem er diese existenzielle Komponente in seine Arbeit einbezieht, deutet Nitsch an, dass seine Intention nicht nur eine Verbesserung der Wahrnehmungsfähigkeit des Kunstbetrachters ist, sondern eine Intensivierung des Lebensgefühls und Wirklichkeitsbezugs des Menschen im umfassenden Sinne.

Die künstlerische Geste hat für Nitsch immer eine tiefenpsychologische Komponente. Der Künstler spricht im Zusammenhang mit der gestischen Malerei, die im Rahmen des Orgien Mysterien Theaters stattfinden von dem Ausleben einer „tachistischen Urregung“. Die Malerei wird ein psychotherapeutischer Befreiungsakt:

²²⁷ Um zu verdeutlichen, was er unter intensiver Sinnlichkeit versteht, stellt Nitsch in seinem Text ein Supermarkterlebnis neben die Erfahrung eines italienischen Marktes:

„das tägliche warenangebot, das uns die supermärkte zeigen, ist appetitlich, reinlich für das oberflächliche auge hygienisch und wohlgefällig verpackt. schon in italien, erweitert sich das schauangebot. es stinkt. fleisch, innereien, fische und gallertige meerestiere liegen roh, farbenprächtig und üppig auf den ladentischen. ganze und aufgehackte, abgehäutete geschlachtete tiere hängen an den marktständen. man erkennt noch die ursprüngliche gestalt des tieres. tomaten, obst und weintrauben sind nicht selten überreif und von wespen umflogen. die früchte sind oft weich und von beginnender gärender fäulnis. sie wirken mitunter unansehnlich. doch man weiß, beißt man in eine der früchte, so ist ihr fleisch von labender weichheit und intensiver Süße. flüssigkeiten sind verschüttet, milch, wein, öl. fischgestank, der den geruch des meeres suggeriert, geruch von rohem fleisch und innereien bis zum gärenden geruch von überreifem obst und verschüttetem wein intensivieren den optischen eindruck dieser märkte, die noch nicht vom ausbeuterisch organisierten massenkonsum bestimmt sind (NITSCH 1985, 3f).

„der tachismus, die tachistische aktion, wurde bis in den exzess getrieben, drang zu den tiefsten psychischen schichten, die nach außen gerissen wurden. ich verstand den tachismus psychoanalytisch als abreaktionserlebnis.“ (SCHWARZ/LOERS 1988, 15).

In seinem Manuskript „Abreaktionsspiele“ spricht er ausdrücklich von der Heilung von Neurosen in seinen Kunstspektakeln:

„Die andere Form der Heilung von diesem Zwang unbewusster Energien (Neurose), stellt die analytisch tachistische Abreaktionsmöglichkeit des O.M. Theaters dar, die am Weg der Kunst ein ungehemmtes Ausleben unserer Triebe bis tief in den Sadismus vermittelt.“ (ebd.)

Das O.M. Theater ist eine Reise des Individuums in die unbewussten Regionen seiner Psyche. Die Kunst wird zum Purgatorium der belasteten Seele.

Hier zeigt sich der ganzheitliche Anspruch der Aktionskunst: Sie inszeniert ihre fulminanten sinnlichen Aktionen nicht um ihrer selbst oder des Sinnenrausches willen, sondern um den Teilnehmer zu einer intensiven, ja extremen Begegnung mit der Wirklichkeit und mit sich selbst zu führen. Aktionskunst ist nicht nur Sinnenkunst, sondern auch Sinn- und Seelenkunst.

In der Aktion sind künstlerische Aktivität und individueller Lebensvollzug nicht mehr zu trennen. Dieser intensive Austausch von Kunst und existenzieller Befindlichkeit hat weitreichende Folgen für die Stellung des Betrachters in der Aktionskunst. Wir haben bereits weiter oben erwähnt, dass sich bei der Happeningkunst die traditionelle Konstellation von Zuschauer und Kunstwerk nachhaltig geändert hat. Es gibt im eigentlichen Sinne nicht mehr Betrachter, sondern nur noch Teilnehmende. Dieses einander durchdringende Verhältnis von Werk und Rezipient jenseits aller ästhetischer Opposition intensiviert sich beim Aktionismus noch deutlicher.

Gerhard Jaschke nennt das O.M. Theater ein „soziales Theater“

„dem zuschauer wird die voyeuristische distanz genommen, er wird mitten in den für ihn bereiteten, theatralischen raum gestellt, er kann demnach zum teilnehmer und verbündeten des autors mutieren“ (JASCHKE 1983, 9).

Die Aktionskunst verbindet sich in direkter und intensiver Form mit dem Leben der Teilhabenden. Sie kreiert ein dionysisches Szenario, in dem Kunstwerk und Betrachter als Purgatorium für Körper und Seele eins werden.

Im Blick von außen, d.h. in der Distanz des Außenstehenden, ergibt sich lediglich ein ästhetischer Zugang, bei dem ein großer Teil dessen, was sich im O.M. Theater ereignet, gänzlich verschlossen bleibt. Noch eindeutiger als wir es oben schon im Zusammenhang mit der Happeningkunst darstellten, erschließt sich das Werk nicht im ästhetischen Erleben, in dem es als Objekt, d.h. als Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung aufgenommen wird, sondern nur in der unmittelbaren Teilhabe, d.h. als ganzheitliches Ereignis.

Es wird deutlich, dass beim O.M. Theater die von uns dargestellte existentielle Ereignishaftigkeit der Kunst in besonders ausgeprägter Form vorliegt. Aber auch die temporäre Ereignishaftigkeit, d.h. der Aspekt der Vergänglichkeit findet in der Aktionskunst einen Höhepunkt. Aktionen funktionieren nur an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, und sie ereignet sich nur dem, der an ihr teilhat. Diese Eigenschaft der wesenhaften Vergänglichkeit der Aktionskunst in ihrer dramatischen, prozesshaften Struktur führt die Problematik ihrer Musealisierung auf die Spitze. Es bietet sich daher an, die von uns dargestellten Zusammenhänge anhand des musealen Umgangs mit Aktionskunst genauer darzustellen.

4.1.6 Museum und Aktionskunst – Der museale Umgang mit Ereigniskunst

Ein Museum, das Aktionskunst bewahren will, scheint vor unlösbaren Aufgaben zu stehen. Wie soll es mit einer derartig dynamischen, vergänglichen Ereigniskunst, vor allem aber mit ihrem existenziellen Kern umgehen? Die grundsätzlichen Schwierigkeiten, die bereits bei der Musealisierung der Happeningkunst angesprochen wurden, werden hier noch auffälliger.

4.1.6.1 Kunst als Reliquie – Der materielle Rest als Spur

Die materiellen Ergebnisse oder auch Reste der Aktionen, seien es nun Malereien oder auch Aktionsrequisiten, sind nicht das Ziel des künstlerischen Werkes. Sie sind, wie bereits im Zusammenhang mit dem Happening dargestellt, vielmehr eine Art Emergenz bzw. die materiale Spur des eigentlichen künstlerischen Prozesses. Außerhalb der unmittelbaren Aktion sind sie nicht mehr als Erinnerungstücke an das künstlerische Geschehen, dem sie entstammen.

Vor dem Hintergrund ihres dramatischen, ja mystischen Entstehungszusammenhanges stellen sie jedoch mehr dar als neutrale Relikte einer beliebigen

menschlichen Handlung: Sie sind das Ergebnis einer außergewöhnlichen künstlerischen Tat, einer Aktion, die vorgibt, bedeutungsvolle Tiefe bis hinein in die menschliche Seele zu verkörpern. In ihrer Teilhabe an diesem quasi magischen Ereignis sind die materialen Spuren der Aktionen nicht nur neutrale Reminiszenzen, sondern Reliquien, d.h. mit mystischer Bedeutung aufgeladene Erinnerungsobjekte.²²⁸

Die gängige Ausstellungspraxis nimmt allerdings keinerlei Rücksicht auf die wesenhafte Ereignishaftigkeit derartiger Arbeiten. Sie begegnet der Ereigniskunst meist als Objektmuseum, indem sie die Reste von Aktionen bzw. Kunstwerke, die in deren Rahmen entstanden sind, als Kunstobjekte präsentiert.²²⁹ Die Relikte werden wie die Werke vergangener Jahrhunderte als ästhetische Gegenstände behandelt. Nach den bisherigen Ausführungen dürfte jedoch klar geworden sein, dass sich die Aktion als Ereignis nicht in materialen Resten vergegenwärtigt.²³⁰

4.1.6.2 Das Problem der Ästhetisierung des Ereignisses

Als Beispiel könnte man sich die mit roter, blutähnlicher Farbe beschmierten bzw. beschütteten Tücher und Leinwände Nitschs vorstellen, die aus dem Kontext des O.M. Theaters hervorgegangen sind. Diese großformatigen Arbeiten, die sich in ähnlicher Form in verschiedenen europäischen Museen finden, werden im Allgemeinen wie herkömmliche Tafelbilder auf Rahmen aufgezogen und gehängt. Das Ereigniswerk, das alle traditionellen Regeln der Kunst sowohl formal als auch

²²⁸ Reliquien sind im ursprünglichen Sinne „Überreste eines Heiligen oder von Gegenständen, die ihm einst gehörten. Die Reliquienverehrung gründet sich auf dem Glauben, Überreste des Körpers oder des Besitzes des heiligen Menschen seien besonders machthaltig und ihre Verehrung durch Prozessionen, durch Berührung oder Kuss, selbst die Nähe ihrer Gegenwart bedeutet eine Übertragung dieser Macht“ (Meyers Enzyklopädisches Lexikon; Bd. 19, Mannheim Wien Zürich 1977, 809).

Der Begriff der Reliquie wird in unserem Zusammenhang natürlich außerhalb des religiösen Kontextes verwendet. Dennoch meine ich, dass das Verhältnis zwischen Kunstbetrachter und der Art von Kunst, die hochkomplexen oder auch mystischen künstlerischen Aktionen entspringt, einer Reliquienverehrung sehr nahe kommt. Durch die Schau dessen, was der Künstler in der Kunstkaktion hervorgebracht hat, nimmt der Betrachter teil an der künstlerischen Tat. Diese erinnernde Teilhabe hat mit der Wahrnehmung des Kunstwerkes selbst, d.h. mit der konkreten Aktion nichts zu tun.

²²⁹ So ist z.B. im Musée d'Art Moderne et Contemporain in Straßburg ein blutverschmiertes Stoffhemd, Relikt einer Aktion von Hermann Nitsch, wie ein tachistisches Tafelbild völlig kommentarlos ausgestellt.

²³⁰ Es gibt allerdings auch Stimmen, u. a. aus den Reihen der Künstler, die in diesem „objektivierenden“ Umgang des Museums seinen eigentlichen Vorteil sehen. So behauptet der US-amerikanische Künstler Robert Smithson in einem Gespräch mit Allan Kaprow:

„Ich glaube, das Beste, was man über Museen sagen könnte ist, dass sie den Aspekt der Aktion wirklich zunichte gemacht haben, und dies gehört wohl zu ihren größten Erfolgen“ (KAPROW/SMITHSON 2001, 12).

inhaltlich überwunden hatte, wird wieder in der Form eines herkömmlichen Kunstobjekts gebannt. Dadurch dass bei einer musealen Präsentation das Werk auf das Quadrat der Leinwand begrenzt wird und so die für den Aktionismus wesentliche Dynamik zum Stillstand kommt, wird die Entgrenzung der Kunst, ihre Auflösung in den Lebensfluss wieder rückgängig gemacht. Die Spur des Werkes verselbständigt sich und geht den Weg zurück in die Sicherheit des Kunstgegenstandes.

Auch das Verhältnis der Aktion zum Kunstrezipienten ist von dieser Reduktion durch Objektivierung maßgeblich betroffen.

Wie wir oben sahen, geht in den mystischen Kunstspektakeln der Aktionisten der Betrachter ins Werk ein, er ist nicht mehr ein Unbeteiligter, der sich das Werk ansieht, er ist Teilnehmer. Die traditionelle Gegenüberstellung von Werk und Betrachter ist aufgegeben. Indem die Aktion auf die Darstellung ihrer Reste als Objekte reduziert wird, wird auch das Verhältnis zum Rezipienten wieder in herkömmliche Bahnen gelenkt. Der Rezipient wird wieder zum Betrachtenden, zum Gegenüber.

4.1.6.3 Die Unausstellbarkeit von Aktionskunst

Die Konsequenzen für das Museum, die sich aus der obigen Darstellung ergeben, sind ebenso simpel wie folgenswer:

Aktionskunst ist Prozesskunst und als solche ephemere, d.h. unauflöslich mit ihrem Entstehungskontext verbunden und ohne diesen vergangen.

Hieraus ergibt sich, dass Ereigniskunst grundsätzlich nicht musealisierbar ist. Das Ereignis selbst ist nicht arretierbar. Indem die Arbeiten oder auch materiale Reste einer Aktion ausgestellt werden, werden nur Erinnerungstücke an das eigentliche Werk ausgestellt, nicht das Werk selbst. Es können lediglich die Spuren der Kunst präsentiert werden, die auf das Ereignis verweisen, ohne es selbst jedoch wiedererstehen zu lassen.

Das bloße Anschauen der Aktions- oder Performance-Requisiten, das sinnliche Erleben der Kunstrelieks allein kann dem Betrachter das Werk nicht eröffnen; im Gegenteil, es verstellt eher den Blick auf die Tatsache, dass das eigentliche Werk vergangen ist.

4.1.7 Museale Bewahrung durch Dokumentation?

Eine Methode der Bewahrung von Aktionskunst könnte in der fotografischen Dokumentation der Ereignisse liegen.

Nitsch hatte schon seine ersten Aktionen von 1960 in Form von Foto und Film festhalten lassen und auch Mühl ließ Materialaktionen wie „Versumpfung eines weiblichen Körpers“ von dem Aktions-Fotografen Ludwig Hoffenreich dokumentieren (vgl. SCHWARZ/LOERS, 21).

Die Fotografie spielte für die Arbeit der Aktionisten eine entscheidende Rolle, da sie die Möglichkeit barg, die vergänglichen Kunstaktionen für die Nachwelt zu erhalten. Sie war jedoch von Anfang an mehr als ein Dokumentationsmedium und entwickelte sich bei Künstlern wie Schwarzkogler schon bald zu einer eigenständigen und für den Aktionismus bedeutsamen Kunstform. Zum Teil beeinflusste die Ästhetik der Fotografie sogar die Weise, in der sich Aktionen darstellten, etwa im Falle Mühls, der die Fotoaufnahmen seiner Aktionen z. T. genau mit Aktions-skizzen vorbereitete (vgl. SCHWARZ/LOERS, 22).

Die Fotografie als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel der Aktionisten kann uns hier nicht näher beschäftigen. Es interessiert vielmehr die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit der Bewahrung der Werke der Aktionskunst durch das Medium der Fotografie.

Beat Wyss beschreibt in „Die Welt als T-Shirt“ drei Wirklichkeitsebenen der Kunst bzw. des Kunstbetriebs. Er weist darauf hin, dass mit den vergänglichen Fluxus- und Happening-Künsten das Verhältnis von Kunstwerk und seiner Dokumentation in Form von filmischen Bildern kompliziert wird.

„Bei Happening und Fluxus gehörte die Vergänglichkeit einer Aktion zum Programm. Ist die filmisch festgehaltene Aktion *Eurasienstab* von Joseph Beuys das Dokument einer zeitlich begrenzten Kunst? Oder ist das Video das Kunstwerk? Als Ursula Wevers das Ereignis 1968 filmte, wollte sie vielleicht einfach ein Ereignis festhalten; für den Kunstbetrieb wurde es zum originalen Fetisch, der in kontrollierter, geringer Menge an Museen und Sammler verkauft wurde“ (WYSS 1997, 60).

Ist es möglich, vergängliche Ereigniskunst von der Art der Performances bzw. der Aktionen in Form von Filmdokumenten zu musealisieren bzw. anders formuliert, eröffnet sich die Kunstaktion im dokumentierenden Foto bzw. Film?²³¹

4.1.7.1 Die Grenzen der Fotografie

Die fotografische bzw. filmische Dokumentation von Aktionskunst hat sehr deutliche Grenzen: Gerade jene Aspekte, welche den Kern der Aktionskunstwerke ausmachen, sind in der Fotografie, aber auch im Film, nicht darstellbar.

Eine Fotografie fixiert das Geschehen; das Dynamische und Organische des Aktionsprozesses wird angehalten. In der fotografischen oder auch filmischen Abbildung werden jene künstlerischen Neuerungen, die den Aktionismus ausmachen, seine Bewegtheit und Dynamik jenseits gängiger Formvorstellungen, wieder zurückgenommen. Herkömmliche künstlerische Gestaltungsgesetze, etwa diejenigen der Komposition, die, wie wir sahen, schon beim Happening gänzlich überholt wurden, spielen in der fotografischen Wiedergabe erneut eine entscheidende Rolle. Die bis ins Extrem gesteigerten sinnlichen Reize, die Gerüche, die Geräusche, auch die Farben der Aktionsspektakel können nicht oder nur unvollkommen wiedergegeben werden. Die Reproduktion macht immer nur Ausschnitte und sehr eingeschränkte Perspektiven sichtbar. Die Aktion in ihrer sinnlichen Gesamtheit ist mit Abbildungsmedien weder fassbar noch rekonstruierbar.

Ebenso problematisch ist die Tatsache, dass die künstlerische Aktion selbst und ihre Dokumentation in ästhetischer Konkurrenz zueinander stehen.

Die filmischen oder fotografischen Dokumente besitzen eine eigene sinnliche Qualität, die mit der dargestellten Aktion selbst nichts zu tun hat, besonders dann, wenn die Bilder technisch verändert oder mit besonderen Objektiven fotografiert wurden. Diese ästhetische Selbständigkeit des Fotos ist dann, wenn die Fotografie als eigene künstlerische Ausdrucksform eingesetzt wird, unproblematisch, ja bereichernd.

²³¹ Loers weist darauf hin, dass die Aktion, gerade um provozieren zu können, von der Aufmerksamkeit einer Öffentlichkeit und damit auch der fotografischen Dokumentation abhängt. Die Öffentlichkeit jedoch, auf die die Aktionisten wirken wollen, ist nicht diejenige, die sich in Kunstausstellungen trifft, sondern eine viel breitere, die sie nur über die journalistischen Medien erreichen (vgl. SCHWARZ/LOERS 1988, 23).

Aktionskunst als Schockkunst funktioniert nicht im Museum, sondern in der Sensationspresse.

Otto Mühl sieht etwa in den weich abgezogenen, gefilterten Aktionsfotos Hoffenreichs eine inspirierende Ergänzung zu seiner Arbeit, selbst wenn in ihnen zum Teil der destruktive Charakter seiner Aktionen vollständig zurücktritt und einer eher poetischen Stimmung weicht (vgl. SCHWARZ/LOERS, 21).

Ist das Foto als Fotodokument eingesetzt, stellt sich dessen ästhetische Eigenständigkeit zwischen das Medium und das, was es zu dokumentieren gilt.

Das Foto wird zu einem eigenständigen ästhetischen Gegenstand, der einerseits eine selbständige, vom Dargestellten unabhängige ästhetische Qualität besitzt, andererseits in seiner Struktur und Methode gänzlich anders funktioniert, als die Aktion selbst.

„Die Komposition des Fotos holt die Ästhetik des aufgegebenen Bildes wieder zurück, freilich als eine vom Betrachter akzeptierte, außerhalb der Zeit gestellte Reportage-Realität“ (ebd.).

Mit diesem Satz fasst Veit Loers das für unseren Zusammenhang bedeutende Problem des Verhältnisses zwischen Aktion und ihrer Dokumentation zusammen.

Die Fotografie, die eine Aktion abbildet, ist ein gegenständliches Bild, das die Aktion zum Sujet hat. Es handelt sich um ein eigenständiges Kunstobjekt, das eine eigene künstlerische Position (nämlich die des Fotografen) verkörpert.

Entsprechend gestaltet sich das Verhältnis des Betrachters zum Werk:

Die Fotografie ist ein Objekt, d.h. ein Gegenstand (sei es nun als reines historisches Dokument oder als eigenständige künstlerische Arbeit), der wie ein herkömmliches Tafelbild vom Betrachter sinnlich (ästhetisch) *erlebt* wird.

Hierin unterscheidet sich das Foto grundsätzlich von der Aktion, die mit dem Foto dokumentiert ist. Die Aktion ist, wie wir oben darstellten, *ereignishaft*, das Foto *ästhetisch*.

Die Fotografie zwingt den Prozess des Ereignisses zum Stillstand, macht so aus der Aktion einen Gegenstand, macht aus dem *Ereignis in der Gegenwart* ein *Objekt für die Zukunft* bzw. die zukünftige Vergangenheit.

Auch die filmische Wiedergabe reduziert die Aktion, obwohl sie ihre Bewegtheit und ggf. auch den Ton darzustellen vermag, zum Objekt. Dies geschieht nicht nur dadurch, dass die Aktion in begrenzte Bilder „gesperrt“ wird, sondern vor allem dadurch, dass der Betrachter nicht teilnehmend, sondern zuschauend ist, d.h. die Aktion ästhetisch erlebt und nicht an ihr als Ereignis teilhat.

4.1.7.2 Bewahrung durch Rekonstruktion – Museum als Kunst-Theater

Als Alternative könnte man sich vorstellen, dass Performances bzw. Aktionen in Museen nachgespielt würden und sie auf diese Weise mit Theaterstücken vergleichbar wären, die immer wieder aufgeführt und dergestalt bewahrt werden können. Das Museum fungierte dann als Theater historischer Aktionen, als „Kunst-Theater“. Für Boris Groys wäre diese Form der Erhaltung von ephemerer Prozesskunst durchaus vorstellbar. Es dürfe jedoch nicht der Versuch unternommen werden, das Kunstereignis detailliert zu rekonstruieren. Nur eine Neuinterpretation wäre sinnvoll:

„Damit die Ereignishaftigkeit des Werks erlebt werden kann, sieht sich der Interpret gezwungen, von der buchstäblichen Wiederholung der „primären“ Aufführung Abstand zu nehmen. Die Dokumentation eines Ereignisses dient dabei nicht nur als Hilfe für seine genaue Rekonstruktion, sondern fordert die ausdrückliche Distanzierung von der dokumentierten Form.“ (GROYS 1997, 204).

Damit erhielte der Begriff „Restaurierung“ in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung:

„...eine Ausstellung oder eine Installation zu restaurieren, indem man sie neu inszeniert – mit anderen Gegenständen, in einer anderen Umgebung, im Kontext einer neuen Zeit.“ (GROYS 1997, 204).

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen zur Dokumentation und Authentizität erscheint eine derartige Rekonstruktion von Aktionskunst fragwürdig. Das Kunstereignis ist in seiner wesenhaften Ephemerität nicht „nachspielbar“. Man stelle sich z.B. die Wiederaufführung eines O.M. Theaters von Nitsch vor. Es wäre bestenfalls möglich, eine ähnliche bzw. analoge Aktionssituation wiederherzustellen, da es keine so exakten dramaturgischen Anweisungen gibt, die eine totale gespielte Rekonstruktion ermöglichen. Dies widerspräche außerdem dem dionysisch spontanen Charakter der Aktionen. Hinzu kommt, dass die Aktionen sehr stark aus der Opposition gegen ihre gesellschaftlichen und kulturellen Zeitumstände erwachsen und hieraus eine starke, provokative Kraft ziehen. Diese zentrale Determinante der Aktionskunst ist nicht rekonstruierbar. Viele der damals zu brechenden Tabus existieren heute nicht mehr. Was damals seine schockierende Wirkung mit Sicherheit nicht verfehlte, würde heute lächerlich wirken.

Eine gespielte bzw. inszenierte Rekonstruktion würde, wie jede Wiederinszenierung eines Theaterstückes, eine eigene künstlerische Arbeit darstellen, und es wäre wohl fraglich, ob sie als reine Rekonstruktionsinszenierung eine selbständige künstlerische Ausdruckskraft und Wirkung finden würde.

Die Konsequenzen für das Museum wären zudem sehr weitreichend. Ein herkömmliches Objektmuseum könnte diese Form der Bewahrung nicht leisten. Ein Museum für Performance müsste seine traditionellen Strukturen aufgeben und den Charakter eines Theaters annehmen. Man könnte sich einen solchen Ort theoretisch durchaus vorstellen. Es würden, wie in einer herkömmlichen Experimentierbühne, Performances und Aktionen gezeigt, jedoch nicht Arbeiten der Gegenwart, sondern Rekonstruktionen der Vergangenheit.²³² Dies wäre allerdings ein sonderbarer Ort, da vor allem, wie bereits erwähnt, der Gegenwartsabhängigkeit dieser Kunst nicht oder nur mit größtem Aufwand Rechnung getragen werden könnte.²³³ Es wird deutlich, dass das traditionelle Museum mit den ihm zur Verfügung stehenden Dokumentationsmethoden Kunst von der Art der Aktionskunst in ihrer Ereignishaftigkeit nicht angemessen bewahren kann. Mit der Aktionskunst gelangt das herkömmliche Kunstmuseum in seinen zentralen Aufgabenbereichen an seine Grenzen.

In gewissen Hinsicht jedoch ist in der Aktionskunst noch nicht das Höchstmaß der Erweiterung des Kunstbegriffs erreicht. Obwohl sich hier Kunst und Lebensvollzug miteinander verbinden, bewegen sich die Aktionen noch in einem artifiziellen Bezirk, indem lediglich eine individuelle (bzw. in beschränktem Rahmen) kollektive Vereinigung von Kunst und Leben vollzogen wird. Total wird die Entgrenzung des Kunstbegriffs erst mit dem Werk von Joseph Beuys, in dem Kunst und Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit identisch werden.

²³² Ein Beispiel für diese Form der Rekonstruktion von Performances stellte eine umfangreiche Retrospektive der Performance-Künstlerin Joan Jonas dar, die im Jahre 2000 in der Galerie der Stadt Stuttgart stattfand. Die Performances der Künstlerin wurden zwar nicht nachgespielt, sondern die Requisiten ihrer jeweiligen Aktionen wurden als Installationen aufgebaut und z. T. mit Filmen begleitet. Die Statik der ausgestellten Gegenstände stand in einem merkwürdigen Missverhältnis zur Dynamik der Aktionen, denen sie entstammten. Der Eindruck der jeweiligen Kunstergebnisse stellte sich nicht ein (vgl. SCHMIDT 2001).

²³³ Es wäre eine Art Wiederauferstehung des eigentlich wesentlich Vergänglichen und hätte somit etwas von einem Mumientanz.

4.1.8 Joseph Beuys: Die totale Auflösung des Kunstbegriffs

Das Werk von Joseph Beuys ist ein Kosmos, von dem hier nur ein kleiner Ausschnitt berücksichtigt werden soll.²³⁴ Das äußerst komplexe bildnerische Werk des Künstlers, seine Objekte, Installationen und Zeichnungen, müssen weitgehend unbeachtet bleiben. Uns soll primär der konzeptuelle Teil seines Schaffens interessieren, mit dem er das herkömmliche Verständnis von Kunst endgültig auflöst.

In einem Gespräch, das Beuys 1975 mit Frans Haks über das Kunstmuseum führte, unterscheidet er zwei Arten von Kunst: Zum einen Kunst gemäß dem traditionellen Kunstbegriff, „wie er in der sogenannten Kunstwelt, in diesem kleinen, isolierten Tätigkeitsfeld existiert“ und zum anderen denjenigen, „der sehr universalisiert – also anthropologisch – ist“ (BEUYS/HAKS 1992, 10).²³⁵

Kunstwerke im herkömmlichen Sinne sind nach Beuys dem ersten, „verkürzten“ Kunstbegriff zuzuordnen. Auch bei seinem eigenen bildnerischen Werk, selbst wenn es ungewohnte und zum Teil provozierende Formen annimmt, handelt es sich, wie er ausführt, um Kunst im traditionellen Sinne.

„In meiner Biographie ist ein Teil meiner Tätigkeit rein traditionell. Auch wenn sich die Kunstform mehr oder weniger revolutionär gebärdet, sehe ich doch, dass meine Innovationen auf diesem Felde (Objekte, Aktionskunst, usw.) auf der traditionellen Linie liegen (...)“ (ebd., 12).²³⁶

Es wäre jedoch irreführend, Beuys Materialarbeiten schlicht unter der Sparte „konventionelle Kunst“ zu verbuchen. Seine Objekte sind seinem erweiterten Kunstverständnis eindeutig näher als einem Kunstwerk im herkömmlichen Sinne. Er selbst spricht davon, dass seine traditionell anmutenden Arbeiten

²³⁴ Wir werden die mittlerweile unüberschaubare Sekundärliteratur bewusst weitgehend unberücksichtigt lassen und uns ausgewählten Primärtexten widmen.

²³⁵ Der Begriff der „Anthropologie“ bzw. der „Anthroposophie“ spielt im Denken und bildnerischen Werk Beuys eine wichtige Rolle. Der Künstler bezieht sich bekanntermaßen auf die Lehre Rudolf Steiners, vor deren Hintergrund er auch seinen erweiterten Kunstbegriff entwickelt. (Vgl. hierzu ZUMDICK 2001, zur Auflösung der herkömmlichen Kunstverstellung besonders 127 ff; zum Begriff der Sozialen Plastik 137ff.).

²³⁶ Für Beuys Zeitgenossen war es verständlicherweise nicht ohne weiteres möglich, seine Aktionen und Fluxus-Veranstaltungen als Kunst zu akzeptieren. Seine Arbeit sorgte, wenn sie einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich war, für heftigste Reaktionen. So z.B. am 20. Juli 1964 als es beim „Festival der neuen Kunst“ in der TU Aachen nach dem Happening von Beuys zu Handgreiflichkeiten unter den aufgebrachten Zuschauern kam (vgl. ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981, 128f). Die „Vorkommnisse vom 20. Juli“ und ihr juristisches Nachspiel wurden in der Presse ausgiebig besprochen (vgl. hierzu auch OELLERS 1995, 76ff).

„statische Aktionen“ seien, d.h. angehaltene prozessuale Ereignisse in ihrer Unabgeschlossenheit.

Auch bei den Werken, die er zum Bereich der konventionellen Kunst zählt, geht er weit über das hinaus, was sich in den Aktionen von Nitsch oder Mühl manifestiert. Für sie war die Kunst ästhetisches Therapiemedium, das den Menschen zu einer neuen Sinnlichkeit, also letzten Endes einem intensiveren ästhetischen Erleben führen sollte. Beuys Zielrichtung ist noch allgemeiner. Sie betrifft den Menschen im Ganzen, d.h. in seiner ganzheitlichen anthropologischen Verfasstheit.

Entsprechend weit fasst Beuys auch den Begriff der Gestaltung und daran anschließend den Begriff des Plastischen. Gestalten bedeutet in der Kunst für Beuys nicht primär den bildnerischen Umgang mit künstlerischen Werkstoffen, d.h. eine kreative Veränderung des Materials. Ebenso wenig meint Plastik bzw. Skulptur das dreidimensionale künstlerische Objekt. Gestaltung bzw. Plastik bedeutet einen Eingriff in die lebensweltliche Wirklichkeit, sei es unmittelbar durch Aktionen oder mittelbar, indem in Objekten diese anthropologischen Veränderungsprozesse materialisiert werden. Der Inhalt der Arbeit des Plastikers sind die existenziellen Grundfragen des Menschen. Beuys nennt dies „den gesamten Kräftekontext von Mensch und Welt“²³⁷ (Harlan 1996, 13). Sein Ziel ist es, andere Menschen zur bewussten Auseinandersetzung mit ihnen anzuregen. Die Werke der Kunst können, wenn sie so verstanden werden, nie abgeschlossen sein.

Im Vorwort zum Katalog seiner Retrospektive im Guggenheimmuseum New York schreibt Beuys:

„Meine Objekte müssen als Anregungen zur Umsetzung der Idee des Plastischen verstanden werden. Sie wollen Gedanken darüber provozieren, was Plastik sein kann und wie das Konzept der Plastik sein *kann* und wie das Konzept der Plastik auf die unsichtbaren Substanzen ausgedehnt und von jedem verwendet werden kann:

Gedankenformen – Wie wir unsere Gedanken bilden

Sprachformen – Wie wir unsere Gedanken in Worte umgestalten

²³⁷ Die Terminologie von Beuys ist nicht immer einheitlich. Sie knüpft an die esoterische Begrifflichkeit von Rudolf Steiner an. Zur Beschreibung der existenziellen Verortung des Menschen verwendet er Ausdrücke wie „Kräftefelder“ und „Energien“, die sich weitgehend wissenschaftlichen Kategorien entziehen.

Soziale Plastik – Wie wir die Welt, in der wir leben, formen und gestalten: Plastik ist ein evolutionärer Prozeß, der Mensch ein Künstler

Deswegen ist, was ich plastisch gestalte, nicht festgelegt und vollendet. Die Prozesse setzen sich fort: chemische Reaktionen, Gärungsprozesse, Farbverwandlungen, Fäulnis, Austrocknung. Alles wandelt sich. (Zitiert nach HARLAN 1996, 13).²³⁸

In diesem Statement spricht Beuys über den Teil seiner Arbeit, den er selbst als konventionell einstuft. Doch zeigt sich auch hier deutlich die Verbindung zu seinem revolutionären Kunstverständnis.²³⁹

Er erwähnt den Begriff der Sozialen Plastik, mit dem er endgültig die Grenzen des bisherigen Kunstbegriffes überschreitet. Er steht für die „völlige Totalisierung des Kunstbegriffs“, dem eigentlichen Anliegen Beuys. Die Kunst muss sich aus dem „isolierten Tätigkeitsfeld der Kunstwelt“ in die gesellschaftliche Öffentlichkeit bewegen. Kunst ist Wirklichkeitsgestaltung, ja mehr noch, die Kunst wird die Wirklichkeit.²⁴⁰ Mit dieser Bestimmung der Kunst geht Beuys eindeutig über die Ausweitung des Kunstverständnisses der Aktionisten hinaus, die ja bei aller Außenwirkung letzten Endes in der Kunstwelt verharren.

4.1.8.1 Kunst als Welttherapie

Der Kunstbegriff von Beuys ist außerordentlich vielschichtig. Er weist eine nach innen und eine nach außen gerichtete Komponente auf. Zum einen ist die Kunst ein Weg, auf dem sich der Mensch seiner anthropologischen Verfasstheit bewusst werden kann und in diesem Sinne eine Form der kreativen Introspektion. Hierbei ist neben der den Grenzpunkten des Lebens, der Geburt und dem Tod besonders der Aspekt der Freiheit von Wichtigkeit. Der Begriff des Künstlers ist für Beuys „eine Wesensbeschreibung des Menschen (...), eben des Menschen, der die Freiheit ausdrückt, verkörpert und als Entwicklungsimpuls für die Welt weiterträgt und entwickelt“ (Harlan 1996, 15).

²³⁸ Vor dem Hintergrund dieser Äußerungen wird u. a. der häufige Einsatz von verderblichen Materialien oder auch das Bruchstückhafte, Unabgeschlossene bei Beuys Objekten verständlich.

²³⁹ Vgl. hierzu DICKHOFF 2001, 65f.

²⁴⁰ Harald Szeeman spricht von der Sozialen Plastik als dem Gesamtkunstwerk Gesellschaft (vgl. SZEEMANN 1983, 421).

Der Mensch kann über die Kreativität die Entautomatisierung seine Lebensprozesse befördern und auf diesem Wege die Entfremdung zwischen den Menschen, ein Ergebnis unserer gegenwärtigen Kultur, aufheben. Beuys will den Menschen dahin bringen, sich selbst zu erleben und so im künstlerischen Schaffen die Erfahrung zu machen, dass eine unvoreingenommene gesellschaftliche Gemeinschaft, eine soziale Skulptur, nötig und erreichbar ist. Das Ziel seiner so verstandenen Künstler-Menschen muss für Beuys die Heilung des bestehenden sozialen Gefüges sein, wenn die menschliche Rasse eine Zukunft haben soll.

„Denn dieser Sozialorganismus ist so sehr erkrankt, dass es allerhöchste Zeit wird, Radikalkuren an ihm vorzunehmen, sonst geht die Menschheit zugrunde“ (ebd., 28).

Die im weiten Sinne künstlerischen bzw. kreativen Prozesse haben dann in doppelter Hinsicht eine Therapieaufgabe. Zum einen sollen sie den Menschen zu sich selbst bringen, d.h. ein Verständnis für seine anthropologische Verfasstheit geben, und zum anderen soll hierdurch die Welt im Gesamten therapiert werden.

Beuys Ziel ist es, dass der Mensch lernt „sich selbst und den Weltinhalt zu bestimmen“ (zitiert nach HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 38).

Damit haben wir den Schritt von dem innenorientierten zum außenorientierten Aspekt von Beuys Schaffen vollzogen. Kunst ist für ihn Wirklichkeitsgestaltung im Sinne von Wirklichkeitsverbesserung.

Mit seiner sozialen Plastik will er dem Menschen einen Weg aus dem weltweit etablierten Kapitalismus, sei es dem westlichen Privat- oder dem östlichen Staatskapitalismus, weisen hin zu einer wahrhaften, einer direkten Demokratie, die ihm ermöglicht, seine Freiheit zu entfalten.

Damit hat der Begriff „Kunst“ seine Bedeutung grundlegend gewandelt. Nur dann ist etwas als Kunst relevant, wenn es sich direkt mit gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzt:

Im Jahre 1985 sagt Beuys in der Düsseldorfer Kunstakademie:

„Es handelt sich um dieses für viele Leute immer noch schwer zu verstehende Prinzip, dass unsere Kunst heute nicht mehr Kunst sein kann, wenn sie nicht in das Herz unserer vorgegebenen Kultur hineinreicht und dort transformierend wirkt (...), d.h. eine Kunst, die nicht die Gesellschaft gestalten kann und dadurch natürlich auch in die Herzfragen unserer Gesellschaft, letztendlich in die Kapitalfrage hineinwirken kann, ist keine Kunst. Das ist die Formel“ (zitiert nach ZUMDICK 1995, 135).

4.1.8.2 Kunst als Politik

Indem die Kunst von Beuys mit gesellschaftlicher Gestaltung gleichgesetzt wird rückt er sie in die Nähe der politischen Agitation.²⁴¹ Allerdings verwahrt sich Beuys immer wieder dagegen seine Initiativen als Politik im herkömmlichen Sinne zu verstehen. In gleichem Maße, wie sich die Kunst den neuen gesellschaftlichen Anforderungen entsprechend ändert, muss sich auch die Politik wandeln. Kunst und Politik werden in dem Sinne identisch, als sie sich auf dem gemeinsamen Nenner des Prinzips *Wirklichkeitsgestaltung* treffen.

So kolportiert Johannes Stüttgen aus einem Vortrag Beuys zum erweiterten Kunstbegriff den Satz:

„Es sieht so aus, als wäre natürlich dieses sehr prosaisch. Komischerweise, für die meisten wirkt das nicht wie Kunst, sondern die sagen: der macht Politik! Aber nachweisbar ist, dass das gar nicht Politik ist, sondern *Gestaltungsprinzip*...“ (STÜTTGEN 1986, 117).

Beuys Beitrag zur Documenta V war ein Büro der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“, das er als Forum nutzte, auf internationalem Parkett seinen erweiterten Kunstbegriff vorzustellen. Obwohl schon der Name die deutlich politische Zielrichtung der Aktion sichtbar machte, äußerte er sich, nach seinen Ambitionen gefragt, folgendermaßen:

„Ich will ja kein politisches Programm ausbilden und sagen: so muss es gemacht werden. Sondern ich will anregen zu neuen, mit den alten konkurrierenden Einrichtungen, um das Alte nach und nach zu überwinden“ (zitiert nach HALRALN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 37).²⁴²

Trotz dieser Beteuerung engagierte er sich doch immer wieder unmittelbar politisch. Im Sommer 1967 rief er zur Gründung der Deutschen Studentenpartei

²⁴¹ Im Laufe der 60er Jahre wird Beuys direktes politisches Engagement stärker. Er tritt nicht nur aus dem „isolierten Bezirk der Kunstwelt“, er instrumentalisiert ihn immer direkter für seine politische Agitation. Dabei erweist sich Beuys als Meister der großen Geste. Auch Aktionen von regionaler Bedeutung wurden immer in den Rahmen einer grundsätzlichen Gesellschaftskritik gestellt. So nannte er eine Aktion, mit der er ein Waldstück in Düsseldorf vor seiner Rodung zugunsten eines Tennisplatzes retten wollte: „Überwindet endlich die Parteiendiktatur“ (vgl. ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981, 283ff).

Barbara Lange stellt in ihrer Untersuchung zu Entstehen und Vergehen der Freien Akademie dar, wie Beuys sich des Kunstbetriebs als politischer Plattform bediente (vgl. z.B. LANGE 1999, 151ff, 158ff).

²⁴² Es scheint, dass Beuys den Politikbegriff analog zum Kunstbegriff aufweicht, was ihn in die Lage versetzt, ihn abhängig vom jeweiligen Kontext verschieden einzusetzen, sich zu ihm zu bekennen oder sich von ihm zu distanzieren. Der Begriff verliert an Griffigkeit.

auf, die allerdings eher eine hochschulinterne Rolle spielen sollte (vgl. ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981, 179ff). Sie wurde durch die „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative e.V.)“ ersetzt, von der sich Beuys eine breitere Wirkung seiner Arbeit erhoffte. Anfang der 80er Jahre tauchte er dann in der Bundespolitik auf, als er für DIE GRÜNEN kandidierte.²⁴³

4.1.8.3 Die Identifizierung von Künstler und Nichtkünstler

Indem Beuys Kunst und gesellschaftliches Engagement ineinander schiebt, fallen alle bisherigen Grenzen der Kunst. Kunst hat nicht mehr mit Objekten zu tun, Kunst ist ein Zustand.²⁴⁴

Das Kunstobjekt als sinnlicher Gegenstand ist nur noch insofern von Bedeutung, als es einen Beitrag zur alles umfassenden Universalisierung der Kunst als Weltläuterung beiträgt.

Ebenso grundsätzlich verändert sich der Status des Kunstbetrachters und mit ihm derjenige des Künstlers. Alles kann Kunst sein und jeder kann Künstler sein. Für Beuys ist, wie er auch in dem oben zitierten Katalogtext schreibt, jeder Mensch ein Künstler. Jedes Individuum kann sich gemäß seiner Fähigkeiten an der kreativen Gestaltung der Welt beteiligen.²⁴⁵

„(...) diese Sache, Dinge aus der individuellen Fähigkeit, aus der individuellen Kreativität zu gestalten, das betrifft ja nicht nur den Künstler, das trifft auch zu auf den Brückenbauer, auf den Ingenieur, auf den Mediziner, auf die Krankenhäuser, den Straßenbau, wie Städte gebaut werden, darauf, wie das Geld kreativ in die Prozesse eingreift, auf die Produktionsprozesse, auf

²⁴³ Das Niveau seiner politischen Agitation war nicht immer gleich hoch. Man muss den Kunstbegriff wirklich sehr weit fassen, um so zweifelhafte Machwerke wie Beuys Musikschallplatte, auf der er „Sonne statt Reagan“ singt, als Kunst gelten zu lassen (BEUYS 1982). Zur Rolle Beuys als Politiker vgl. LANGE 1999, 99ff.

²⁴⁴ In dieser Hinsicht ist Beuys Kunstverständnis die konsequenteste Form eines avantgardistischen Ansatzes.

²⁴⁵ Wie auch sein Kunstbegriff ist Beuys Künstlerbegriff von hoher Komplexität, die hier nicht durchleuchtet werden kann. Es sei jedoch mit den Worten Wilhelm Dickhoffs davor gewarnt, Slogans wie „Jeder Mensch ein Künstler“ als banale Allerweltsformel zu verstehen.

„Jede Bemühung, aus Beuys berühmt gewordener Formulierung ‚Jeder Mensch ein Künstler‘ (J.B.). irgendein dümmliches Programm à la ‚Jeder, der irgend etwas nichtfunktional verbastelt, ob am Wochenende im Hobbykeller oder professionell in einer Werbeagentur, ist immer schon ein gesellschaftlich wirksamer Künstler‘ abzuleiten, um auf die soziale Brisanz der Formfrage verzichten zu können, macht sich, egal ob mit gutgemeinten Hippievorzeichen oder in kapitalistisch werbegraphischer Absicht, zum Komplizen jener Beschönigungsdesignkultur, zu der Beuys seine Installationen (...) quergestellt und (...) querkomponiert hat“ (DICKHOFF 2001, 66).

die Marktsituation, wie Menschen konsumieren, auf die Landwirtschaft usw., auf alle Umweltfragen“ (vgl. BEUYS/HAKS 1993, 19).²⁴⁶

Bei Beuys ist damit nicht nur die Distanz zwischen Kunst und Leben endgültig verschwunden, sondern auch der Kunstbetrachter. Er ist nicht nur (wie bei Happening und Aktionskunst) Teilhaber an der Kunst, er selbst ist zum Künstler geworden.

4.1.8.4 Die Entleerung des Kunstbegriffs

Diese totale Identifizierung von Kunst und Leben im Werk Beuys hat tiefgehende Folgen für den Kunstbetrieb, die vor allem das Museum in Bedrängnis bringen. Mit der Universalisierung bei Beuys wandelt sich der Begriff der Kunst so grundlegend, dass er seine Bedeutung verliert.

In einem Interview mit der „Wirtschaftswoche“ antwortet Beuys auf die Frage, was seine Kunst bewirken wolle:

„Es ist die Kunst des Anstoßgebens, um auf die Verbindungen aufmerksam zu machen, die zwischen allen möglichen Begriffen in der Welt bestehen“ (Wirtschaftswoche Nr. 43, 22.10.1976, 15).

Mit einer solchen Charakterisierung ist der Begriff so weit gefasst, dass er nicht mehr sinnvoll begrenzt werden kann. Ein Begriff jedoch braucht eine Grenze, wenn er funktionieren soll.

In seiner Entgrenzung hat er sich so weit vom herkömmlichen Verständnis von Kunst entfernt, dass alle Kontexte, in denen das Wort „Kunst“ bislang einen Sinn hatte, absurd werden, wenn Beuys neuer Kunstbegriff eingesetzt wird. Damit wird es fragwürdig, ob das, was Beuys den universalisierten Kunstbegriff nennt, vernünftigerweise noch „Kunst“ genannt werden sollte.²⁴⁷

²⁴⁶ Beuys sieht eine enge Verbindung zwischen der Kunst, wie er sie versteht und ökonomischen Prozessen. Auf die Frage: „Die Zukunft der Kunst als Weltwirtschaftsproblem?“ meint Beuys: „Das ist mein erweiterter Kunstbegriff, und der ist tatsächlich wirtschaftlicher Natur. Denn Wirtschaft ist schöpferisch. Das primäre Gut, das Menschen produzieren können, sind Erkenntnisse, und nach diesen Erkenntnissen richten sich alle weiteren Produktionsprozesse. Deshalb meine Formel: Kreativität gleich Volksvermögen“ (Wirtschaftswoche Nr. 43, 22.10.1976, 15).

²⁴⁷ Oskar Bätschmann weist darauf hin, dass sich Beuys Erweiterung des Kunstbegriffes nicht auf die Kunst sondern auf den Begriff bezieht. „Es muss fraglich erscheinen, ob sich der *Kunstbegriff* nach Duchamp und Klein noch weiter hätte ausdehnen lassen ohne vollends leer und unbrauchbar zu werden“ (BÄTSCHMANN 1997, 218).

Es drängt sich mitunter der Verdacht auf, dass Beuys traditionell eingeführte Begriffe gezielt ungewohnt verwendet, dass er es genau genommen auf eine Verwirrung der Begriffe anlegt, um der Diskussion den nötigen Esprit zu verleihen.²⁴⁸ Beuys verwendet z.B. bei dem Ausdruck „Soziale Plastik“ mit „Plastik“ einen Begriff aus der traditionellen kunstwissenschaftlichen Terminologie,²⁴⁹ obwohl das, was er damit beschreibt, mit herkömmlichen Kunstkategorien nur mehr gemeinsam hat, dass sie kreative Akte darstellen. Ebenso verhält es sich mit seinem zentralen Kunstbegriff. Aus der Verwendung traditioneller Begriffe zur Bezeichnung seiner revolutionären Ideen resultiert zum einen die Verwirrung, die sich bei einem beträchtlichen Teil der Kunstbetrachter im Zusammenhang mit Beuys-Kunst einstellt und zum andern die bis heute wirksame provokative Kraft seiner Arbeit. Überspitzt gesagt müsste man auf die im Zusammenhang mit Beuys Schaffen penetrant gestellte Frage „Das soll Kunst sein?“ vor dem Hintergrund des Universalisierten Kunstbegriffs konsequenterweise antworten: „Nein, es heißt nur so“.²⁵⁰

Unter der Voraussetzung von Beuys Kunstverständnis ist eine sinnvolle Position des Kunstmuseums im herkömmlichen Sinne kaum mehr auszumachen. Das Kunstobjekt existiert nicht mehr, ebenso wenig die Grenzen von Kunstwelt und Lebenswelt, selbst der Betrachter ist verschwunden.

²⁴⁸ Man könnte hier die Parallele zu Wittgensteins Sprachphilosophie ziehen, in der er – hier allerdings im Zusammenhang mit philosophischen Fragestellungen – die Ansicht vertritt, dass ein großer Teil der Missverständnisse und Streitigkeiten im wissenschaftlichen Diskurs nicht daran liegen, dass de facto Probleme bestehen, sondern daran, dass Begriffe uneinheitlich oder falsch verwendet werden.

„Die meisten Sätze und Fragen, welche über philosophische Dinge geschrieben werden, sind nicht falsch, sondern unsinnig (...). Die meisten Fragen und Sätze der Philosophen beruhen darauf, daß wir unsere Sprachlogik nicht verstehen (...). Und es ist nicht verwunderlich, daß die tiefsten Probleme eigentlich keine Probleme sind“ (TLP, Nr. 4003).

Die Klärung von Begriffen behebt diese Schwierigkeit. Probleme werden dergestalt nicht gelöst, sondern sie lösen sich auf. (Vgl. hierzu KELLER 1990, 14f.).

²⁴⁹ Beuys gibt entgegen dem allgemeinen kunstwissenschaftlichen Sprachgebrauch eine Vielzahl von Definitionen für „Plastik“, etwa: „Plastik ist ein Synonym für das Menschliche.“ oder „ein Begriff für den Menschen selbst, der objektiven Charakter hat“ (zitiert nach HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 58). Er spricht davon, dass zwischen den einander entfremdeten Menschen „eine Art Kälteplastik“ sitzt. „(...) da muss eben die Wärmeplastik hinein. Die zwischenmenschliche Wärme muss da erzeugt werden. Das ist die Liebe“ (zitiert nach ebd.). Er rückt seinen Kunstbegriff in den Bereich einer konventionelleren, wenn auch immer noch erweiterten Kunstauffassung, wenn er schreibt „Denken ist bereits Plastik (...) Gedanken wirken in der Welt unter Umständen natürlich viel vehementer als eine Plastik, die sich nur abgeleitet hat und in gewisser Weise sich verstofflicht hat in ein Objekt hinein“ (zitiert nach ebd. 61).

²⁵⁰ Diese Ausführungen sind keinesfalls kulturpessimistisch aufzufassen. In unserem Zusammenhang stellt sich nicht die Frage nach dem Ende der Kunst, sondern nach dem Wandel des Kunstbegriffs und seine Zusammenhänge mit der Museumspraxis.

4.1.8.5 Die Kunst Beuys und das Museum

Im Laufe unserer Ausführungen zu Beuys dürfte klar geworden sein, dass der museale Umgang mit seinem Werk, wenn das künstlerische Anliegen Beuys ernst genommen wird, sich nicht auf die Präsentation von Beuys-Objekten beschränken kann. Die materialen Teile seines Werkes haben als ästhetische Gegenstände keine Bedeutung. Das materiale Werk findet seinen Sinn innerhalb eines hochdifferenzierten und komplexen kunst- und gesellschaftstheoretischen Gebäudes.

Ein Museum, das den Beuys'schen Kunstbegriff in aller Konsequenz ernst nimmt, hat folglich mit der herkömmlichen Museumsinstitution nichts mehr gemein. Es wird sich, analog zum Kunstbegriff, auflösen. Wir werden in einem späteren Kapitel ausführlich auf die Konsequenzen der Entgrenzung des Kunstbegriffs für das Museum und Beuys Überlegungen zu dieser Problematik eingehen.

Aber selbst, wenn das Kunstmuseum das Werk Beuys anhand seiner Objekte präsentiert, darf es diese nicht lediglich als ästhetische Gegenstände zeigen. Das Werk muss in den Rahmen von Beuys universeller Kunstauffassung gestellt werden, wozu kurze Erklärungstafeln, wie sie in Kunstmuseen üblich sind, angesichts der Tiefe und Komplexität der Zusammenhänge nicht ausreichen können.

4.2 Die Auflösung der Grundlage des traditionellen Museums in der Kunst des 20. Jahrhunderts - Prozess und Ereignis statt Objekt und Distanz

Wir werden hier in unseren kunstgeschichtlichen Betrachtung einhalten, obwohl auf wichtige Kunstströmungen der Gegenwart noch nicht eingegangen wurde. Ausgangspunkt war die Kunst der Abstraktion, die durch die Verabsolutierung des ästhetischen Objekts den autonomen Kunstbegriff zu seiner ausgeprägtesten Form geführt hatte. Mit den Avantgarde-Strömungen löst sich die Kunst zunehmend von den Kategorien des Ästhetischen. Aktionsmalerei und dem daraus hervorgehenden Happening emanzipierten sich vom statischen Kunstobjekt. Die völlige Entgrenzung des Kunstbegriffes, d.h. seine totale Ablösung vom Bereich der traditionellen Kunstwelt erfolgt schließlich im Werk von Joseph Beuys. Mit ‚Kunst‘ wird nun jede Form der Wirklichkeitsgestaltung bezeichnet; der ästhetische Kunstgegenstand ist völlig verschwunden, die Grenzen zwischen Kunstwelt und Lebenswelt existieren nicht mehr.

Analog zum Wandel des Kunstbegriffs verändert sich das Verhältnis des Kunstbetrachters zum Werk bzw. deren gegenseitiger Austausch: Das ästhetisch passive Wahrnehmen, das ein romantisch autonomes Kunstverständnis fordert, weicht nach und nach einer aktiven Teilnahme des Rezipienten an der Kunst.

Es traten damit bei unseren Überlegungen zur Entwicklung des Kunstbegriffs besonders zwei Aspekte in den Vordergrund, die sich jeweils vor dem Hintergrund des sich wandelnden Verhältnisses von Kunst und Lebenswelt ergaben: Zum einen die Prozesshaftigkeit der Kunst, d.h. ihre Dynamik und Vergänglichkeit, als Resultat der zunehmenden Entmachtung des Objekts bzw. der wachsenden Bedeutung des unmittelbaren Handelns für das künstlerische Werk. Indem das Werk Tatkunst wurde, vereinten sich Kunstschaffen und Lebenspraxis.

Zum anderen tritt bei der Entwicklung des Kunstbegriffs ein grundlegender Wandel des Verhältnisses des Betrachters zur Kunst zu Tage. An die Stelle der ästhetischen Distanz tritt mit der Annäherung von Kunst und Leben zunehmend das ganzheitliche, existentielle Ereignis.

Es zeigte sich im Laufe unserer Ausführungen, dass diese Prinzipien der Prozesshaftigkeit und Ereignishaftigkeit in sehr engem Bezug zu einander stehen, da sie jeweils das Ergebnis einer Annäherung von Kunst und Leben darstellen. Aus diesem Grund soll im weiteren Verlauf der Arbeit der Begriff der „Ereigniskunst“ ganz allgemein jene Kunstformen bezeichnen, der diese beiden von uns herausgearbeiteten Eigenschaften zukommen, d.h. jede Form von nicht-objekthafter, ästhetisch zu rezipierender Kunst.²⁵¹

Vergegenwärtigt man sich nun die Ergebnisse des ersten Abschnittes unserer Ausführungen zur Grundlage des Kunstmuseums, wird deutlich, dass die traditionelle Museumsinstitution von der Kunst im Laufe im 20. Jahrhunderts nach und nach in prinzipiellen Punkten unterwandert wird. Wie ausführlich dargelegt wurde, gründen Status und Funktionsweise des traditionellen Museums auf den Grundsatz der Distanz von Kunst- und Lebenswelt und das Prinzip Objektivierung. Der Kunstbegriff des 20. Jahrhundert entwickelt sich in eben diesen beiden Punkten entscheidend weiter. Die strikte Trennung von Kunst- und Betrachterwelt bzw. Kunst

²⁵¹ Der Begriff der Ereigniskunst zur Beschreibung von prozessualer Kunst jenseits des Objekts wird u.a. von Peter Weibel verwendet (WEIBEL 1992, 165).

und Leben wird immer weiter aufgehoben, bis sie schließlich aufhört zu existieren. Das autonome ästhetische Objekt wandelt sich zu einem ganzheitlichen, offenen, gewissermaßen entgrenzten Kunstprozess. Der ästhetisch erlebende Betrachter wird zu einem aktiv Teilnehmenden bzw. selbst zum Künstler, der nicht mehr nur den schönen Schein genießt, sondern in der Kunst seine gesellschaftliche oder existenzielle Befindlichkeit auslotet. Kunst wird nicht erlebt, sie ereignet sich.

Damit sind die Grundvoraussetzungen des traditionellen Museums als Archiv des ästhetischen Objekts verschwunden, es wird funktionsuntüchtig. Das bedeutet, dass Museen, die nach wie vor nach dem Prinzip des Archivmuseums vorgehen, der Kunst des 20. Jahrhunderts, zumindest jener, die die Öffnung des Kunstbegriffs mitvollzieht, nicht gerecht werden.

Damit bewahrheitet sich, was Werner Hofmann bereits 1970 feststellte:

"Der offene Kunstbegriff und die ihm angemessene Art des Fragens haben in der herkömmlichen Sammlungs- und Demonstrationspraxis [der Museen] keinen Verbündeten." (HOFMANN 1970, 119).

5 Das Museum und die Kunst des 20. Jahrhunderts

Mit der Einsicht in die Unvereinbarkeit von traditionellen Museum und Kunst im 20. Jahrhundert sind wir am Ende des ersten Teils unserer Ausführungen angelangt.

Welche Konsequenzen, so lautet nun die Fragestellung des zweiten Teils dieser Arbeit, ergeben sich hieraus für das Kunstmuseum. Ist die Institution des Objektmuseums prinzipiell am Ende, oder gibt es Möglichkeiten, die bestehenden Strukturen so zu wandeln, dass es den neuen Anforderungen der Kunst gerecht werden kann. Wie gehen innovative Museumsleiter oder auch Künstler mit diesen Spannungen zwischen Kunst und Museum um?

Dieser zweite Teil unserer Untersuchung soll mit einigen Bemerkungen zur Museumskritik eingeleitet werden. Hier sollen exemplarisch nur zwei markante Positionen besprochen werden, die in ihrer Unterschiedlichkeit die Bandbreite der möglichen kritischen Ansätze verdeutlichen: Zum einen die Kritik der Futuristen, bei denen der direkte Angriff auf die bürgerlichen Kunstinstitutionen seine radikalste Ausprägung erfährt und zum anderen die Arbeit von Marcel Duchamp, der mit seinem künstlerischen Werk zwar auf indirektem Wege aber mit durchschlagenderer Wirkung die Museumsinstitution in Frage stellt.²⁵²

5.1 Die Kunst als Gefahr für das Museum – Die Museumskritik der Künstler

Die Museumskritik ist so alt wie die Museumsinstitution selbst. Immer schon wurden Zweifel daran gehegt, dass das Museum der rechte Ort für die Kunst sei. Die Frage war, ob Kunstwerke außerhalb des Kontextes, für den sie geschaffen wurden, sei es ein Palast oder ein Gotteshaus, in einer mehr oder weniger neutralen Ausstellungssituation ihre Wirkung entfalten? Ist das Museum der angemessene Lebensraum für Kunst oder ist es vielmehr ein Sterberaum der Kunst?

Bereits zu Beginn der Öffnung der ersten Kunstmuseen wurden Stimmen laut, die die seelenlose Atmosphäre der Sammlungen bemängelten. Im Jahre 1796 bezeichnet der Schriftsteller und Kunstkritiker Quatremère de Quincy das Museum

²⁵² Zur Museumskritik vgl. GRASSKAMP 1981, SHEEHAN 2002, 207f, KRAVAGNA 2001.

als „wächserne Einöde“, in der man lebendige Kunst kaum antreffen kann (vgl. NEWHOUSE 1998, 47). De Quincys Kritik richtete sich vor allem gegen die Kunststätten, die in der Folge der Kunstbeutezüge Napoleons in Italien errichtet wurden, etwa das *Musée des monuments français* oder das *Musée Napoléon*.²⁵³ Ihres Entstehungskontextes beraubt, herausgenommen aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang, führt die Kunst, so De Quincys, ein trauriges Mumiendasein, da sich das Kunstwerk nur an dem Ort entfalten könne, für den es geschaffen wurde. De Quincys Ideal ist Italien, wo der Kunstliebhaber selbst in den kleinsten Dorfkirchlein großartigen Kunstwerken begegnen kann. Hier sei die Verbindung von Kunst und Leben noch erhalten, eine Verbindung, die im Museum unwiederbringlich zerstört wird (ebd.). Museen, so de Quincy, „töten die Kunst, um Geschichte zu produzieren“ (zitiert nach SHEENAN 2001, 51).

Bereits in dieser frühen Kritik des Kunstmuseums tritt ein Motiv zu Tage, das durch die gesamte moderne Kulturgeschichte bis in die Gegenwart in Variationen immer wieder auftaucht: Das Museum ist keine Stätte, an der die Kunst lebendig wird, sondern ein Ort, an dem sie abstirbt. Das Museum wird also als Friedhof der Kunst betrachtet.²⁵⁴

Mit dem vielzitierten Hinweis auf diese Morbidität des Musealen leitet bekanntlich auch Adorno seinen bekannten Aufsatz „Valéry Proust Museum“ (ADORNO 1973, 16ff) ein:

„Der Ausdruck ‚museal‘ hat im Deutschen unfreundliche Farbe. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter nicht mehr lebendig sich verhält und die selber absterben. Sie werden mehr aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken. Sie bezeugen die Neutralisierung der Kultur“ (ebd., 16).²⁵⁵

Die Neutralisierung der Kultur im Museum, d.h. die Abtrennung der Kunst von der Lebenspraxis, erregte verständlicherweise umso mehr die Gemüter, als diese

²⁵³ Zur Museums- und Sammlungskultur unter Napoleon vgl. GOULD 1965, WESCHER 1976.

²⁵⁴ Im Jahre 2001 erschien eine Dissertation die belegt, dass Friedhöfe und Museen auch in der Literatur nicht selten in vergleichbaren Kontexten auftreten (HILLEBRAND 2001).

²⁵⁵ Adorno bezieht sich in seinem Text auf Paul Valérys Aufsatz „Das Problem der Museen“, der zu den wohl am häufigsten zitierten Klassikern der Museumskritik zählt. Valéry beschreibt hier in unnachahmlicher Weise die Beklemmungszustände, in die ihn das Museum mit seinen Unmengen von Kunstwerken und seiner bedrückend weihevollen Atmosphäre versetzt (VALÉRY 1959).

Trennung als zu überwindender Missstand empfunden wurde. Entsprechend scharf wurden die Töne bei den Futuristen, die sich ja für eine Identifizierung von Kunst und Leben stark machten und für die das Museum folglich zum Symbol einer überalterten Kultur wurde, die hemmungslos auszuradieren war.

5.1.1 Futurismus – Museumskritik „von außen“

Die futuristische Museumskritik treibt den Topos des Museums als Friedhof der Kunst auf die Spitze. In den Augen der Futuristen spielt nur diejenige Kunst eine Rolle, die sich vollkommen auf die Gegenwart einlässt. Eine Kunst jenseits des praktischen Lebens konnte und sollte es nicht geben. Jede Art von Verehrung der Tradition, von Kulturdenkmälern und Kunstwerken der Vergangenheit konnten den zielstrebigsten Marsch in eine futuristische Zukunft nur behindern. Kunst soll für die Futuristen Gegenwart werden. Museen, in denen die Kunst zu Fetischen der Vergangenheit degenerierten, haben folglich zu verschwinden.

5.1.1.1 Das Museum als Friedhof

Bereits im ersten Manifest des Futurismus von 1909 macht Marinetti seinem Hass auf die Museen Luft:

„Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.

Museen: Friedhöfe!... Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die einander nicht kennen. Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhassten oder unbekannten Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlagen!“ (ebd. 35).²⁵⁶

Neben der Friedhofsmetapher findet sich in Marinettis Text ein weiteres häufiges Motiv der Museumskritik: Das Museum als chaotische Rumpelkammer. In den

²⁵⁶ Bis in die Gegenwart wird von Künstlern im Zusammenhang mit Museen die Todesmetaphorik bemüht. So äußert der amerikanische Maler Fischl:

„Bei Museen geht es um tote Dinge. Lebenden Malern bieten sie keinen optimalen Raum, weil der Kunst ihre Beziehung zu lebendigen Institutionen, wie Kirche oder Staat in der Vergangenheit, beziehungsweise zum Leben des wohlhabenden Bürgertums fehlt, wie es im 19. Jahrhundert der Fall war“ (NEWHOUSE 1998, 49).

überfüllten Sammlungen der Museen stehen die Kunstwerke einander im Wege und verhindern so, dass sich die einzelnen Werke entfalten können.

Bekanntlich stößt sich auch Paul Valéry in seinem berühmten Essay „Das Problem der Museen“ (VALÉRY 1954) an der gedrängten und unsensiblen Präsentation der Werke in den Museen; so fühlt er sich im Skulpturensaal „inmitten eines Aufruhrs eingefrorener Kreaturen, deren jede einzelne – ohne dass es ihr gewährt würde – nach dem Nichtvorhandensein aller anderen schreit“ (ebd. 52). Valéry formuliert seine Kritik aus der Warte des feinsinnigen Kunstromantikers, der sich vom Durcheinander im Museum in seinem Kunstgenuss beeinträchtigt fühlt. Nur Menschen ohne jeden Geschmack können, so seine Auffassung, diese Unordnung vollbracht haben:

„Nur eine weder Genuss noch Vernunft verhaftete Zivilisation hat dieses Haus des Nichtzusammengehörigen errichten können. Etwas seltsam Widersinniges geht von diesem nachbarschaftlichen Nebeneinander toter Gesichter aus; sie überwachen einander eifersüchtig und versuchen einander den Blick wegzustehlen, der ihnen ein Dasein zubringt (...)“ (ebd., 54).

Die differenzierte Kennerschaft, die den Hintergrund von Valérys Museumskritik bildet, geht den Futuristen hingegen gänzlich ab. Museen stellen für sie nicht deswegen ein Problem dar, weil sie mit ihrer geschmacklosen Hängung den Kunstgenuss behindern, sondern weil das verstaubte Chaos der Museen für sie Sinnbild einer längst überholten Vergangenheit ist. Kunst hat für den futuristischen Revolutionär nichts mit feinsinniger Ästhetik zu tun. „...Kunst kann nur Heftigkeit, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein“ (ebd. 36).

Ästhetischer Kunstgenuss, die schöngeistige Betrachtung der Kunst um ihrer selbst willen ist für ihn Verschwendung von Zeit und Kraft. Er hemmt die künstlerische Energie, anstatt sie zu beflügeln:

„Ein altes Bild bewundern heißt, unsere Sensibilität in eine Ascheurne schütten, anstatt sie weit und kräftig ausstrahlen zu lassen in Schöpfung und Tat“ (ebd., 35).

5.1.1.2 Der Hass auf die Tradition

Marinettis Offensive richtete sich nicht nur gegen die Kunstmuseen; er rief zum Sturz aller Institutionen auf, die die kulturelle Tradition bewahrten und weitergaben. Er sagt im Gründungsmanifest des Futurismus auch Akademien, Bibliotheken den Kampf an. Wie wir oben sahen, macht er in seinem verbalen Zerstörungsrausch nicht einmal Halt vor den historischen Baudenkmälern seiner italienischen Heimat.

„Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken!...Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!... Oh welche Freude, auf dem Wasser die alten ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt treiben zu sehen! Ergreift die Spitzhacken, die Äxte und Hämmer und reißt nieder, reißt ohne Erbarmen die ehrwürdigen Städte nieder!“ (APOLLONIO 1972, 35).

Dieser Hass der Anhänger des Futurismus gegen alles Vergangene ist die Konsequenz aus einem rückhaltlosen Zukunftsglauben (der ihnen ihren Namen gab), begleitet von einer Begeisterung für die technischen Neuerungen ihrer Zeit, die sie nicht nur als nutzbringend, sondern als schön empfanden.²⁵⁷

Das Endziel der Zerstörung der Kulturtradition war nicht allein die Ausrottung der etablierten Kunstinstitutionen, es war die Vernichtung jeglichen geistigen Lebens, wie es bisher bestand. Der Futurismus versteht sich in seinen Kampf auf einem Weg zu einer neuen und ursprünglichen Kreativität.

Im *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* schreibt Marinetti:

„Ich habe Euch gelehrt, Bibliotheken und Museen zu hassen, um euch darauf vorzubereiten, *die Intelligenz zu hassen*, und ich habe in euch die göttliche Intuition wieder erweckt, diese charakteristische Gabe der romanischen Völker“ (zitiert nach APOLLONIO 1972, 81).

Die Museumskritik der Futuristen ist radikal und zerstörerisch. Nie stellten sie den Versuch an, Reformvorschläge für eine angemessene Museumsinstitution zu erarbeiten. Auseinandersetzung mit dem Museum bedeutet immer Kampf gegen das Museum.²⁵⁸

²⁵⁷ Für Marinetti ist bekanntlich „ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, (...) schöner als die Nike von Samothrake“ (vgl. ASHOLT/FÄHNDEERS 5ff).

²⁵⁸ Diesen Kampf gegen das Museum haben die Futuristen verloren. Ihre Werke hängen heute brav aufgereiht in allen bedeutenden Kunstmuseen dieser Welt.

Diese kompromisslose Haltung zeigt in aller Deutlichkeit, mit welcher Gewalt hier altes und neues Kunstverständnis aufeinander treffen. Es tritt ein neues Kunstverständnis zu Tage, das die bisherigen Kategorien des bürgerlichen Kunstbegriffs in aller Entschiedenheit ablehnt. Die Futuristen wenden sich gegen einen bürgerlichen Eskapismus, der die Welt der Kunst als Sonderreich der Alltagswirklichkeit gegenüberstellt und so die Kunst in ihren Augen zu einer selbstbetrügerischen Droge verkommen lässt. Entsprechend musste eine Kunst, die sich in bürgerliche Museumsgebäude zurückzog, in ihren Augen verlogen sein.²⁵⁹

Die futuristische Museumskritik zeitigte zwar keine unmittelbaren Konsequenzen auf die europäische Museumskultur, mittelbar war ihre Wirkung jedoch weitreichend.

Die Kunst befreite sich von alten Zwängen, Traditionen und Normen, sie verabschiedete aber gleichzeitig ihre traditionellen Wirkungsstätten. So gilt für die modernen Kunstströmungen im Verhältnis zu den Museen, was Julius Meier-Graefe seiner Einleitung zu *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* über die Loslösung der Kunst von ihrem sakralen Kontext schreibt:

„Man wollte frei werden in der Kunst aber frei wovon? Man vergaß, dass Freiheit gleichzeitig Alleinsein bedeutet. In ihrem ungestümen Drange befreite sich die Kunst von ihrer Unentbehrlichkeit. Je mehr sich vor ihr das weite Meer unbeschränkter Ziele ausdehnte, desto weiter entschwand ihr das feste Land, wo sie heimisch gewesen war“ (MEIER-GRAEFE 1914 I, 14).

Damit teilt die Kunst der Futuristen das Schicksal aller frühen Avantgardekunst, die trotz ihrer vehementen Museumsfeindlichkeit früher oder später im Museum landete. Stephan Heidenreich meint sogar:

„Es sieht heute so aus, dass genau die Werke am ehesten damit rechnen können, ins Museum zu kommen, die am vehementesten die momentan im Museum ausgestellte Kunst angreifen.“ (HEIDENREICH 1998, 74).

Ihre Bestrebungen, Kunst und Leben zu vereinen wurden so im Nachhinein nachhaltig vereitelt, indem ihre Kunstwerke als Kunstobjekte ausgestellt und so wieder aus dem Kontext der Lebenspraxis herausgelöst wurden. Es bewahrheitet sich also, was Heinrich Klotz über das Scheitern aller Entgrenzungsversuche der Kunst schreibt:

„So sehr die Kunst in das Leben vorstieß, so sehr wurde sie von den Institutionen der Kunst wieder eingefangen“ (KLOTZ 1999, 13f).

²⁵⁹ Walter Grasskamp weist darauf hin, dass die Futuristen mit ihrer Kulturkritik auf das widersprüchliche Verhalten des Bürgertums reagiert, das in der Industrialisierung einerseits eine grundlegende Veränderung der Alltagswelt verursachte aber andererseits in der Kunst ein Reservat aufrechterhielt, in der der Schein des vorindustriellen Idylls weiter gepflegt wurde (GRASSKAMP 1981, 49).

Die Kritik der Futuristen war aggressiv und destruktiv. Ihr sollen einige Aspekte der Arbeit von Marcel Duchamp gegenübergestellt werden, die in mindestens ebenso radikaler Weise die Position der herkömmlichen Museumsinstitutionen in Frage stellt, ohne jedoch deren unmittelbare Zerstörung zu fordern. Marcel Duchamp formuliert seine Museumskritik ‚aus dem Inneren des Kunstbetriebs‘ heraus.

5.1.2 Marcel Duchamp: Museumskritik von Innen

Mit der Arbeit Marcel Duchamps erfolgte der subversivste und in seiner Art vielleicht folgenreichste Angriff der Kunst gegen die traditionellen Kunstinstitutionen. Duchamp wetterte nicht wie die Futuristen in Pamphleten und Vorträgen gegen das Museum, er unterlief dessen Struktur, indem er Werke ausstellte, die das genaue Gegenteil von dem waren, was nach dem bürgerlichen Verständnis als Kunst galt. Obwohl er nie ausdrücklich die Zerstörung der traditioneller Kunstinstitutionen forderte, hatte seine künstlerische Form der Museumskritik als Reflexion über die Mechanismen des Kunst- und Ausstellungsbetriebes unumkehrbare Folgen, die bis in die Gegenwart wirksam sind.

Duchamps Infragestellung der bürgerlichen Ausstellungspraxis, zu der auch die museale Präsentation gehört, erfolgte mit seinen „Readymades“. Er isolierte Gegenstände aus ihrem alltäglichen Kontext und präsentierte sie als Kunst. Damit brachte er die bisherig wirksamen Prinzipien des bürgerlichen Kunstbetriebes, das Prinzip des künstlerisch geschaffenen Kunstorignals und das Prinzip der klaren Trennung von Kunstsphäre und Alltagssphäre vollständig durcheinander.

1917 stellte Duchamp erstmals seine berühmte „Fontaine“ aus, ein um 90 Grad gedrehtes Urinal, das er mit „R. Mutt“ signierte hatte. Zunächst scheint es, dass er mit der Präsentation der „Fontaine“ die gewohnten Regeln der Ausstellungskultur einhält. Er als Künstler nahm einen signierten Gegenstand und platzierte ihn in einen für Kunstwerke vorgesehen Raum.²⁶⁰ Indem er jedoch kein im herkömmlichen, akademischen Sinne hervorragendes Kunstwerk, sondern gewöhnliche,

²⁶⁰ Die „Fontaine“ wurde erstmals 1917 im Atelier von Alfred Stieglitz ausgestellt, nachdem sie von der „Gesellschaft unabhängiger Künstler“ abgelehnt worden war (vgl. NAUMANN 1999, 75).

allzu gewöhnliche Gegenstände mittels einer Signatur zur Kunst erklärte²⁶¹ und als solche präsentierte, wird das gewohnte Verhältnis des Betrachters zum Werk, sein Kunstverständnis und damit die Ausstellungssituation grundlegend erschüttert.

Das autonome Reich der Kunst und das Museum als sein „Statthalter auf Erden“ sind außer Kraft gesetzt.²⁶² Mit Duchamps Readymade-Präsentationen fallen die Grenzen von Kunst und Alltag und dies ohne das aggressive Pathos der Museumshetze der futuristischen Avantgarde.

Obwohl auch er die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt, kann man im Falle der Readymades nicht vom Werk eines Avantgardisten sprechen. Wenn man einem Avantgardisten unterstellt, dass er die Kunst ins Leben einbringen will, muss man im Falle von Duchamp von einem Anti-Avantgardisten sprechen und zwar in dem Sinne, dass er nicht die Kunst ins Leben, sondern das Leben in die Kunst einbringt.

„Duchamp brachte nicht die Kunst in den Alltag, sondern den Alltag und seine Gegenstände in die Kunst und ihre museal abgedichtete Zirkulationssphäre“ (GRASSKAMP 1981, 62).

Duchamp ist mit seiner Ausstellung des Pissoirs, was im eigentlichen Sinne keine Ausstellung, sondern eine Ausstellungsperformance ist, in das vormals abgeschlossene Reich der bürgerlichen Museumsinstitution eingedrungen und unterwandert ihre Autorität. Der Kunstgegenstand, das bislang selbstverständliche Objekt einer künstlerischen Ausstellung und Zentrum allen musealen Handelns (des Sammelns, Bewahrens, Ausstellens, Vermittelns) wurde fragwürdig. Zum ersten Male wurde die Frage „Was ist Kunst?“ in den heiligen Hallen jener

²⁶¹ Duchamp signierte nicht einmal mit seinem Namen, sondern etwa im Falle des Urinals mit „R. Mutt“, worin sich die restlose Distanzierung zum romantischen Bild der genialen Künstlerpersönlichkeit zeigt.

²⁶² Joseph Beuys sieht in Duchamps Readymades die frühe Umsetzung eines entgrenzten Kunstbegriffs. Mit seiner Tat bewiese Duchamp, dass jeder Mensch ein Künstler sei:

„Wenn das möglich ist, daß ich das mache und daß das normale, anonyme Industrieprodukt im Kunstraum Kunst wird, geht doch daraus hervor, daß real der Künstler derjenige ist, der das Industrieprodukt gemacht hat. Und da das gar kein Einzelner gemacht hat, sondern es viele gemacht haben, geht daraus eigentlich hervor etwas ganz Lapidares: Nicht nur Maler, Bildhauer, Klavierspieler, Tänzer, Sänger sind Künstler, sondern jeder Mensch ist ein Künstler! (...) Und was sich jetzt transformiert und verändert, dürfen eigentlich nicht nur die Innovationen in den Erscheinungen im Museum, im Kulturbetrieb sein, sondern ab sofort muss der Kunstbegriff selbst sich transformieren“ (zitiert nach OELLERS 1995, 303).

Beuys wirft Duchamp jedoch vor, daß er nicht die Konsequenzen aus dieser Erweiterung des Kunstbegriffes gezogen habe, indem er direkt gesellschaftlich engagierte Projekte lanciert hätte. Er verharnte vielmehr im Status des Bürgerschrecks (vgl. SZ, Nr. 141, 23.6.1977, 9).

Institutionen gestellt, deren Selbstverständnis bis dato auf der Fraglosigkeit in diesem Punkte beruht hatte.

5.1.2.1 Die Thematisierung des Rahmens

Indem Duchamp nichtkünstlerische Fremdkörper in die Kunstsphäre einführt, wird der Ausstellungsraum selbst und das Museum als Rahmen der Kunst problematisiert. Der Künstler lenkt die Aufmerksamkeit auf den Präsentationsrahmen in seinem Verhältnis zum Kunstwerk: Inwieweit ist der Kunstwert eines Gegenstandes davon abhängig, dass der Rahmen, innerhalb dessen er präsentiert wird, von der Allgemeinheit als Kunstraum empfunden wird?²⁶³

Die Wirkung von Duchamps Readymades macht deutlich, dass das Museum nicht als neutrales Kunstgehäuse fungiert, in dem die Kunst nur gelagert und präsentiert wird. Es ist als allgemein anerkannter Kunstraum vielmehr ausschlaggebend, ob ein Gegenstand als Kunstwerk betrachtet wird oder nicht.

Hiervon ausgehend wird auch die Komplexität der Konstellation von Kunstwerk und Kunstbetrachter, im Falle konzeptueller Kunst á la Duchamp deutlich. Kunstbetrachtung ist hier nicht mehr nur ein unbeteiligtes Konsumieren des ästhetischen Scheins von Kunstobjekten.

In einer Installation von 1942 thematisiert Duchamp direkt dieses Verhältnis von Betrachter und Kunstwerk. Duchamp hatte in einer Ausstellung mit dem Titel „First papers of Surrealism“ den kompletten Ausstellungsraum mit Schnüren so verspannt, dass es den Besuchern nur unter Verrenkungen möglich war, ihn zu betreten (vgl. TOMKINS 1999, 388). Die Ausstellung selbst war verhältnismäßig konventionell. An Stellwänden hingen Gemälde und Zeichnungen des Surrealismus und der europäischen Avantgarde. Eine gewöhnliche Ausstellungssituation hatte Duchamp mit seiner Installation, die er „a mile of string“ titulierte, jedoch völlig verunmöglicht. Teilweise waren die Kunstwerke so umspinnen, dass man sie kaum sah.

²⁶³ Auf diesen Gedankengängen baut die Institutionstheorie der Kunst auf, die z.B. der Kunsttheoretiker George Dickie vertritt. Sie besagt, verkürzt ausgedrückt, dass ein Werk dann Kunst ist, wenn es innerhalb des Kunstbetriebs als Kunst gilt, d.h. von den Verantwortlichen zur Kunst erklärt wird (DICKIE 1988).

Mit seiner Verschnürung hatte Duchamp die bisher gewohnte Ausstellungssituation vollkommen auf den Kopf gestellt. Ein unbehelligtes Flanieren vor der Kunst, ein ungestörtes Gegenüber, war in mehrfacher Hinsicht ausgeschlossen, Duchamp hatte ihn sogar zum Spielplatz erklärt.²⁶⁴ Die Zuschauergemeinde mit ihren bürgerlichen Rezeptionserwartungen musste sich notgedrungen fehl am Platze vorkommen bzw. er musste sich die Frage stellen, welche Rolle sie hier spielte. Der Ausstellungsraum als Ort der Kunst verliert seine selbstverständlichen Funktionsregeln und wird zu einem ungewohnten und schwierigen Ort. Es liegt auf der Hand, dass bei einer derartigen Ausstellungsinstallation die Kunst quasi nur indirekt Thema der Präsentation ist. Im Zentrum steht der Ausstellungsrahmen selbst, das Verhältnis von Kunst und Rezipient und damit der Betrachter selbst mit seiner Rolle in der Kunstaussstellung. Marcel Duchamp verwandelt mit „First papers of Surrealism“ eine Kunstaussstellung in eine Besucherausstellung. Der Ausstellungsbesucher erfährt nicht primär die Kunst, sondern sich selbst.

5.1.2.2 Das Museum wird reflexiv

Duchamps Arbeiten sind eine subtile und gleichzeitig hoch differenzierte Analyse bzw. Kritik der Museumsinstitution. Anders als etwa die Futuristen fordert er nicht direkt die Abschaffung der Institutionen, sondern er provoziert durch gezielte Eingriffe in den kulturellen Apparat tiefgehende Reflexionen der bestehenden Verhältnisse. Duchamps künstlerische Statements sind nicht destruktiv und kriegerisch, sondern konstruktiv und spielerisch. Indem er Alltagsgegenstände in den Kunstkontext einbringt, spielt er zum einen mit der Differenz von Kunst und Alltag und zum anderen mit der Musealisierung des Alltags. Diese Spiele können nur solange funktionieren, wie das Museum in seiner traditionellen Struktur aufrecht erhalten bleibt und damit die Differenz von Kunst und Nichtkunst.²⁶⁵

Werner Haftmann bemerkt, dass

²⁶⁴ Duchamp hatte mit dem elfjährigen Sohn eines New Yorker Freundes ausgemacht, dass dieser bei der Ausstellungseröffnung mit einigen Freunden in den Ausstellungsräumen Hand- und Fußball spielen sollte. Wenn sich jemand der honorigen Gäste beschweren würde, sollten die Kinder entgegen: „Mr. Duchamp hat gesagt, wir könnten hier spielen“ (TOMKINS 1999, 388).

²⁶⁵ Duchamps grundsätzlich positive Haltung gegenüber der Idee des Museums spiegelt sich u. a. darin, dass er sich ein eigenes Museum geschaffen hat, ein Duchamp-Miniaturmuseum als einen portablen vielteiligen Œvrekatalog. Ab 1941 beginnt er, einen flachen Lederkoffer mit einem Querschnitt seines bis dahin geschaffenen Werkes zu bestücken, den er dann als Edition in beschränkter Auflage herausgibt und der unter dem Titel „Boîte-en-valise“ bzw. „Museum in der Schachtel“ bekannt werden sollte. (Zur Boîte-en-valise vgl. u. a. BONK 1989, STOELTING 2000, 86ff.).

„... für diese Geste Duchamps [die Präsentation des Readymades] das Museum die *conditio sine qua non* war und ist, denn erst im vom Museum geformten Umraum konnte seine Geste erkennbar und virulent werden“ (zitiert nach SCHMIED 1970, 249).²⁶⁶

Mit seinen Ausstellungsinstallationen führt er den Betrachter aus seiner bisherigen Position zu den Werken und seinem Präsentationsrahmen heraus und zwingt ihn, sich selbst und den Rezeptionsrahmen des Museum wahrzunehmen.

Mit dieser Form des reflexiven Aufbruchs der bislang hermetischen Museumsinstitution legt Duchamp den Grundstock für eine Entwicklungslinie des modernen Kunstmuseums, die u. a. von Marcel Broodthaers und in der Gegenwart von Kuratoren wie Michael Fehr weiterverfolgt wird und auf die weiter unten noch ausführlicher einzugehen sein wird.

Duchamps Auseinandersetzung mit den Institutionen der Kunst erweist sich als äußerst komplex und vielschichtig. Es oszilliert zwischen Affirmation und kompletter Infragestellung. Diese Uneinheitlichkeit und Widersprüchlichkeit in der Einstellung zu Museen ist kennzeichnend für viele Künstler des 20. Jahrhunderts. Zum einen ist das Museum für sie und ihr Werk ein erstrebenswerter Ort, an dem sich entscheidet, ob sie in die Kunstgeschichte eingehen oder nicht. Andererseits verkörpert es die bürgerlichen Traditionen und Wertevorstellungen, denen sie den Kampf angesagt haben.

Vor dem Hintergrund dieser vielschichtigen „Hassliebe“, ist es nicht verwunderlich dass sich nicht wenige Künstler in die Diskussion über das moderne Museum eingeschaltet haben, sei es indem sie sich in Interviews oder Artikeln äußerten (vgl. KRAVAGNA 2001), oder indem sie künstlerisch das Thema Museum bearbeiteten bzw. ihre eigenen Museen schufen (vgl. hierzu MCSHRINE 1999). Einige dieser künstlerischen Museumsprojekte haben nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung des Museums im 20. Jahrhundert ausgeübt. Zwei dieser bedeutenden künstlerischen Museumskonzepte, dasjenige Marcel Broodthaers und das Joseph Beuys, wird uns weiter unten noch ausführlich beschäftigen.

Die Neue Kunst brauchte neue Orte. Besonders die Künstler ließen, wie wir sahen, keinen Zweifel daran, dass das herkömmliche Museum den neuen

²⁶⁶ Vgl. hierzu auch MISSELBECK 1980, 196f, GRASSKAMP 1981, 65f.

künstlerischen Entwicklungen nicht mehr standhalten konnte. Aber auch die Kuratorenschaft stellte sich schon früh die grundsätzliche Frage, ob das Kunstmuseum der angemessene Ort der jungen Kunst war. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde Kunstwissenschaftlern und Kuratoren klar, dass das Museum, wollte es weiterhin Heimat für die Kunst sein, grundlegend zu reformieren war. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich am Ende des Wilhelminischen Kaiserreiches eine Museumsreformbewegung, unter der sich die bisherigen musealen Strukturen ansatzweise aufzulösen begannen. Nach und nach öffnete sich der Blick auf die Anforderungen der neuen Kunst, die sich über die bis dato gültigen kulturellen Hierarchien hinwegsetzte und das Verhältnis von Kunst und Leben gänzlich neu zu denken und zu gestalten begann.²⁶⁷

5.2 Das Museum als Gefahr für die Kunst

Der Einzug von zeitgenössischer Kunst ins Museum wurde jedoch zunächst von nicht wenigen Experten mit Argwohn betrachtet, wobei die Probleme mitunter nicht auf Seiten des Museums, sondern für die Kunst gesehen wurden. Der Kunsthistoriker Adolf Furtwängler, Vater des berühmten Dirigenten Wilhelm Furtwängler, vertrat entschieden die Ansicht, dass Gegenwartskunst im Museum nichts zu suchen habe. Für ihn als Antikenforscher war das Museum eindeutig ein Forschungsort, an dem Kunstwerke zu statischen Gegenständen des wissenschaftlichen Blickes werden. Ohne diesen Ausdruck kritisch gewertet wissen zu wollen, spricht er vom Museum als einer Stätte der „toten Kunst“. Werke, die den Anspruch haben, in der Gegenwart wirksam zu werden, sollten diese Institution meiden. In seiner Schrift „Kunstsammlungen aus alter und neuer Zeit“ von 1899 schreibt Furtwängler über Museen, die zeitgenössische Kunst ausstellen:

„Museen dieser Art werden, so hoffe ich im nächsten Jahrhundert nicht mehr existieren. Dies wünsche ich nicht aus Antipathie, sondern aus Achtung vor der zeitgenössischen Kunst. Sammlungen dieser Art konnten in unserer Zeit nur unter Bedingungen entstehen, die der Kunst feindlich gesinnt sind. Echte Museen sind Stätten der Kunst vergangener Zeiten, einer toten Kunst, in die wir uns nur durch ständiges Bemühen hineinversetzen

²⁶⁷ Die Entwicklung des Kunstmuseums im ausgehenden Kaiserreich, besonders aber nach dem I. Weltkrieg, stellt ein besonders interessantes Kapitel der Museumsgeschichte dar (vgl. JOACHIMIDES 2001, 187ff.).

können. Was an Museumswänden hängt, ist vor allem Gegenstand anspruchsvoller Studien, die wir nur anstellen können, wenn wir uns ernsthaft mit dem Vergangenen auseinandersetzen. Mögen die Bestrebungen der modernen Kunst weit davon entfernt sein, schon während der Entstehungszeit wie Kunstwerke der Antike behandelt zu werden“ (zitiert nach CUNNINGHAM 1970, 35).

Ähnlich kritisch beschreibt 20 Jahre später der damals junge Carl Georg Heise in einem Aufsatz das Verhältnis zeitgenössischer Kunst zum Kunstmuseum (HEISE 1920). Ebenso wie Furtwängler betrachtet er das Museum als einen Ort, der sein Leben nicht dadurch erhält, dass sich hier die unmittelbare künstlerische Gegenwart ausbreite. Lebendigkeit bedeute vielmehr das geistige Leben, das sich bei der Auseinandersetzung mit historischer Kunst ergebe. Theoretiker und Kritiker, die das Museum zur Stätte der Gegenwartskunst reformieren wollten, missverstanden das Wesen des Museums:

„Was ist ein Museum? Niemals eine Stätte des „Lebens“ im einfachen Sinn. Wohl kann von ihm Leben ausgehen, aber niemals direkt in der schlichten Darbietung dessen, was unsere Zeit an befruchtenden, künstlerischen Kräften bedarf, sondern nur durch eine Schulung des Geistes an den ästhetischen Werten der Vergangenheit“ (ebd., 3).

Heise stellt sich ein Museum, dem Begriff des Musealen entsprechend, als einen *kulturhistorischen* Ort vor, einem Ort also, der Dinge oder Kunstwerke beherbergt, die der Geschichte angehören. Damit kann ein Gegenstand erst dann in ein Museum eingehen, wenn er aus der Zirkulation des alltäglichen Lebens herausgenommen ist:

„Denn – so wenig angenehm es modernen Ohren klingen mag – der Zeitpunkt, an dem ein Gegenstand bildender Kunst „museumsreif“ wird, ist recht eigentlich erst dann gegeben, wenn das Kunstwerk anfängt, dem Leben zu entwachsen“ (ebd.).

Bevor dies jedoch geschehen kann, muss sich ein Werk erst in der Welt außerhalb des Museums bewährt haben. Erst dann „kann das jemals für eine spätere Generation zum Symbol dessen werden, was einst das Leben war“ (ebd.).²⁶⁸

Indem man Gegenwartskunst ins Museum aufnimmt, verwandelt man sie gleichsam in einen Zombie: Sie wird in den Zustand der Historizität versetzt, ohne jedoch im eigentlichen Sinne historisch bzw. historisch relevant zu sein. Die Aufnahme von Gegenwartskunst ins Museum stellt demnach für Heise eine fatale Fehlentwicklung dar:

„Daß unsere Zeit den Gedanken erfinden konnte, fortschrittlich zu sein durch Einkerkierung des Lebendigen, das wird ihr Schandmal werden!“ (ebd.).

Er kann die Museumsfeindlichkeit der Gegenwartskünstler wohl verstehen, er ist froh darüber, denn hierin zeige sich, dass die Gegenwartskunst sich dagegen wehre, eingesperrt zu werden. Er hoffe, dass die Künstler stark genug sein werden, „um sich langsam vom Museum fort, entgegen der Marschroute der Propheten, den Weg zum Leben dennoch zu erzwingen“ (ebd.).²⁶⁹

Furtwänglers und Heises Vorbehalte gegenüber einer Liaison zwischen Gegenwartskunst und Museum scheinen zunächst nachvollziehbar. Sie befürchten, analog der Museumskritik der Futuristen, eine „Beerdigung der Kunst im Friedhof“. Diese Bedenken haben jedoch nur so lange eine Berechtigung als man Kunst und Museum einander gegenüberstellt, d.h. so lange ein traditionelles Museumsver-

²⁶⁸ Vor dem Hintergrund der zahlreichen Neugründungen von so genannten Museen für Gegenwartskunst, wendet sich Martin Warnke in einem Aufsatz von 2000 mit einer ähnlichen Argumentation wie Heise gegen die Musealisierung von Gegenwartskunst. Er fordert „(...) daß jedes Kunstwerk, bevor es in ein Museum einzieht, erst ein Stück sozialen Lebens durchgemacht hat. Museen sollten Kunstwerken vorbehalten bleiben, die eine Strecke ihrer Biographie in öffentlichen oder privaten Räumen außerhalb der Museen zurückgelegt haben.“ (WARNKE 2000, 62).

Bereits 1970 hatte Werner Schmalenbach gefordert, dass ein Werk erst eine „Museumsreife“ zu erlangen habe, bevor es im Museum seinen Platz finden sollte. „Ich fordere das Bestehen einer Belastungsprobe“ (SCHMALENBACH 1970, 233).

²⁶⁹ Heise ist der Auffassung, dass die Gegenwartskunst ihren eigentlichen „befruchtenden Platz im Leben“ dann einnehmen wird, wenn sie „in Schule und Fabrik, Rathaus, Kirche und Volkshaus“ einzieht (HEISE 1920, 3). Hieraus ergibt sich auch eine zweifache Position des Museumsleiters. Zum einen soll er in Zurückhaltung seine historischen Werke bewahren und zum anderen muss er sich als Förderer und Vermittler junger Kunst, allerdings außerhalb der Mauern seines Museums, hervortun:

„(...) als Beamter seiner Anstalt anspruchslos Hüter bleiben von gelehrten Traditionen, die er wahren muss ohne sie wesentlich mehr zu können, als Freund der neuen künstlerischen Kräfte seiner Zeit aber tätig Mittler werden bei ihrer Eroberung des Lebens“ (HEISE 1920, 4).

ständnis zugrunde liegt, das Kunstwerke als autonome Gegenstände verwahrt und gegen das Leben abschottet. Wenn sich hingegen das Museum zu einer Stätte entwickelt, die sich als Stätte des Lebens, als ein kulturell bzw. gesellschaftlich wirksamer Ort die Enge des wissenschaftlichen Archivs sprengt und den Anforderungen der neuen Kunst Rechnung trägt, könnte sie genau die Institution werden, in der die Kunst, wie Heise es fordert, ihren „befruchtenden Platz im Leben“ einnähme.

Alexander Dorner ist der erste Museumsdirektor, der diese Entwicklung vom statischen Museumsarchiv zur aktiven und lebendigen Institution in seiner Museumspraxis vollzieht. Auch er erkennt, dass die bestehenden Verhältnisse in den Kunstmuseen neueren Kunstströmungen nicht mehr gerecht werden. Er reagiert darauf jedoch nicht wie Heise bzw. Furtwängler, indem er die Gegenwartskunst aus dem Museum verbannt, sondern indem er den Charakter der Museumsinstitution verändert. Dorner entwickelt das Museum als dynamische Institution: Er begründet die Idee des Museum als Kraftwerk. Mit seiner Arbeit beginnt ein grundlegender Wandel in der Museumskultur des 20. Jahrhunderts, ein Wandel, den wir als den Übergang vom Archiv zum Laboratorium bzw. Kraftwerk bezeichnen wollen. Es wird sich zeigen, dass die von uns diagnostizierten Wesensmerkmale des Kunstmuseums, Distanz und Objektivierung, unter dem Druck der künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts ins Wanken geraten und schließlich verschwinden. Im Folgenden soll anhand einiger ausgewählter Beispiele dieser Weg des Museums dargestellt werden, wobei wir uns zunächst ausführlich der Arbeit Alexander Dorners in Hannover widmen werden, da hier erstmals eine systematische Ausrichtung der Museumsstrukturen auf die Neuerungen der modernen Kunstentwicklungen stattfindet. Anschließend erfolgt ein Sprung in die 70er Jahre zur Diskussion von Museumskonzepten, in denen sich das erweiterte Kunstverständnis noch nachhaltiger niederschlägt. Danach werden uns die Museumsmodelle zweier Künstler, diejenigen von Joseph Beuys und Marcel Broodthaers, beschäftigen, da bei ihnen die Museumsentwicklung weg vom Archiv, hin zum Labor jeweils eine Ausprägung erreicht, die für die Museumskultur bis in die Gegenwart prägend ist.

5.3 Alexander Dorner: Das Museum als Kraftwerk

1919 hatte Gustav Pauli in der Gründungsschrift des Deutschen Museumsbundes eine „Aktivierung“ des Museums, d.h. eine aktive Zusammenführung von Kunst und Betrachter gefordert, um es so zu einem Begegnungsort für Kunst und Leben zu machen (PAULI 1919, 4). Es sollte jedoch noch ein knappes Jahrzehnt dauern, bis ein junger Kurator den Versuch unternahm, der Durchdringung von Kunst und Leben einen Raum im Museum zu verschaffen. Dieser Kurator war Alexander Dorner, der ab 1925 das Landesmuseum in Hannover leitete. Dorner war der erste Museumsdirektor, der sich mit seiner museumspraktischen Arbeit direkt den künstlerischen Neuerungen seiner Zeit stellte. Aus dem Kunsttempel bzw. statischen Museumsarchiv wurde eine dynamische Institution.

Wir wollen uns in den folgenden Kapiteln ausführlich mit der Person Dorners und seiner museumstheoretischen und museumspraktischen Arbeit auseinandersetzen, da er der Museumskultur des 20. und 21. Jahrhunderts entscheidende Impulse gab²⁷⁰ und sich sein Museumsbegriff in wichtigen Punkten der von uns erarbeiteten Vorstellung des Museums als Ereignisort nähert.

5.3.1 Das Museum und die Überwindung der Kunst

Alexander Dorner kam 1919 nach seiner Promotion als Kustos an das Landesmuseum Hannover und übernahm 1925 im Alter von nur 30 Jahren als jüngster Museumsleiter Deutschlands die dortige Direktorenstelle. Im Laufe seines Studiums und seiner frühen Museumsarbeit war er zur Überzeugung gekommen, dass es zu Beginn des 20. Jahrhunderts für das Museum an der Zeit sei, sich in wesentlichen Punkten zu wandeln. Die Sammlung in Hannover gestaltete er gänzlich neu und entwickelte in Zusammenarbeit mit Künstlern Präsentationsformen, die in seinen Augen den neuen Entwicklungen der Kunst angemessen waren. Es gelang ihm sein Museum auch nach der nationalsozialistischen Machtübernahme noch einige Jahre weiterzuführen, bis er schließlich 1936 in die USA emigrieren musste, wo er

²⁷⁰ Hans Ulrich Obrist, der zur momentanen Avantgarde der jungen Kuratoren zu zählen ist, beruft sich immer wieder auf Dorner als entscheidenden Stichwortgeber für seine Museums- und Ausstellungskonzepte; so z.B. in HILLER/MARTIN 2000, 25.

seine Arbeit fortführte. Dorner gilt bis heute als einer der herausragendsten und innovativsten Museumstheoretiker und -praktiker des 20. Jahrhunderts.²⁷¹

Neben seiner museumspraktischen Arbeit entwickelte Dorner eine rege publizistische Tätigkeit. Immer war es sein Anliegen, kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Fragestellungen direkt in seine Museumsarbeit eingehen zu lassen und dergestalt praktisch zu erproben. Er arbeitete an einer grundlegenden Reform, die das Museum in eine moderne Zukunft führen sollte, deren Wirklichkeitssicht nicht mehr von den Idealen der Romantik, sondern von den komplexen Gesetzen der Psychologie und Physik geprägt wurde.

Den museumsfeindlichen Anfechtungen der künstlerischen Avantgarde setzte er die Theorie eines Avantgardemuseums entgegen, in der er deren Forderung nach Auflösung der Kunst im Leben Rechnung trug und die sich ebenso vollständig von den herkömmlichen Kunstvorstellungen verabschiedete ohne jedoch das Museum als solches in Frage zu stellen.

Dorners Lebenswerk als Kurator und Museumstheoretiker bestand in dem Versuch, das, was wir als das Wesen des traditionellen Museums bestimmt hatten, also die Distanz von Kunst und Leben, zu überwinden. Er ging mit seinen Museumskonzeptionen weit über das hinaus, was andere Museumsleiter seiner Zeit forderten und umsetzten.²⁷² Es genügte ihm nicht, das Museum in eine besucherfreundlichere Bildungsanstalt zu verwandeln, in der sich das Volk an den Errungenschaften der Vergangenheit schulen und delectieren konnte. Für Dorner waren Kunst und Lebenspraxis nicht zu trennen. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken und deren Präsentation im Museum war eine Möglichkeit für den Besucher sich selbst als soziales und geschichtliches Wesen zu erfahren. Von besonderem Interesse musste demnach die Gegenwartskunst sein, die den Besucher

²⁷¹ Wulf Herzogenrath, Leiter der Kunsthalle Bremen, sprach beim Herbsttreffen der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund in Düsseldorf von „unser aller Vorbild Alexander Dorner“ (HERZOGENRATH 2001).

²⁷² Nach dem ersten Weltkrieg setzte eine allgemeine Museumsreformbewegung ein, die z. T. bereits vor dem Kriege vorbereitet worden war und die Institution aus ihrem Dornröschenschlaf erwecken wollte. Derartige Forderungen erheben z.B. Gustav Pauli in der programmatischen Schrift des Deutschen Museumsbundes (PAULI/KROETSCHAU 1919), oder Wilhelm Valentiner mit seiner Abhandlung zur Umgestaltung der Museen (VALENTINER 1919). Zur Museumsreform ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vgl. JOACHIMIDES 2001, 99ff; zur Museumsreform der 20er Jahre ebd., 187ff. Interessanterweise taucht in Joachimides Untersuchung die Arbeit Dorners in Hannover nicht auf.

mit seiner gegenwärtigen Befindlichkeit konfrontierte. Dorner lag jedoch im gleichen Maße die Vermittlung der Kunst vergangener Epochen am Herzen. Auch hier verfolgte er das Ziel, dem Museumsbesucher mehr zu zeigen als bloße Kunstobjekte früherer Zeiten. Es war ihm wichtig mit der musealen Präsentation die kulturellen, gesellschaftlichen aber auch unmittelbar existenziellen Hintergründe aufzudecken, die zur Ausbildung bestimmter Kunstformen und Stilarten geführt hatte. Im Museum sollte durch die Kunstwerke das Leben der Vergangenheit und der Gegenwart erfahrbar werden.

Eine Konzeption, die sich wie die Dorners darum bemühte, Kunst und Leben ineinander zu führen, beruhte auf einem Kunstverständnis, das sich grundlegend vom romantischen Begriff des autonomen Kunstwerks unterschied. In der Tat ist Dorners kunstwissenschaftliche Arbeit, deren Anliegen es war, den Begriff der Kunst in neuer Weise zu fassen, für seine museumspraktische Arbeit von grundlegender Bedeutung. Seine Museumsreform ist der Versuch, seine kunstgeschichtlichen Theorien in die Praxis umzusetzen. „Für Dorner“, so schreibt Samuel Cauman in seiner Dorner-Biographie, „drückte das Kunstmuseum (...) in allen seinen Erscheinungen eine Kunstphilosophie aus“ (CAUMAN 1960, 50). In „Überwindung der ‚Kunst‘“, seinem kunsttheoretischen Hauptwerk,²⁷³ nennt Dorner das Hannoversche Kunstmuseum, das er bis 1936 leitete, ein „Laboratorium für eine neue Philosophie der Kunstgeschichte“ (DORNER 1959, 19).²⁷⁴ Trotz der Wichtigkeit der Kunstwissenschaft für Dorners museumspraktische Arbeit ist es hier nicht möglich, detailliert auf Dorners kunsttheoretisches Denken einzugehen. Zum Verständnis seiner Museumskonzeptionen müssen hier einige kurze Andeutungen zu seinem kunstwissenschaftlichen Hintergrund genügen.

²⁷³ Dorner publizierte erst 1947 im amerikanischen Exil mit dem Band „The Way beyond Art“ das Ergebnis seiner langjährigen kunstphilosophischen Überlegungen.

²⁷⁴ Kunstgeschichte um ihrer selbst willen konnte Dorner nicht akzeptieren. Sein Anliegen war es, die Gesetze der Kunst zu erforschen, um sie in seiner Museumsarbeit den Menschen zu vermitteln. Cauman berichtet in seiner Dorner-Biographie von einer Begebenheit, die zum einen sehr plastisch den praxisfernen Geist verdeutlicht, mit dem zu Beginn des Jahrhunderts Kunstgeschichte betrieben wurde und zum anderen, mit welcher Direktheit Dorner sich gegen diese schöngeistige Selbstbezüglichkeit kunstwissenschaftlicher Studien wandte:

Dorner fragt einen hochgestellten Ministerialbeamten, der wie er bei Goldtschmidt promoviert hatte:

„Warum studieren wir Kunstgeschichte?“ Die erstaunte Antwort war: „Warum schauen wir ein schönes Mädchen an? Müssen Sie darüber Rechenschaft ablegen?“ Als Dorner weiterfragte: „Halten Sie das für eine ausreichende Begründung, um öffentliche Gelder für den Bau und die Unterstützung von Kunstmuseen und kunstgeschichtlichen Seminaren an den Universitäten auszugeben?“, wurde die Unterhaltung abrupt beendet“ (CAUMAN 1960, 37).

5.3.1.1 Dorners ganzheitliche Kunsttheorie

Alexander Dorner hatte sich seit seiner Studienzeit intensiv mit kunstgeschichtlichen und kunstphilosophischen Fragestellungen beschäftigt. Von Anbeginn bemühte er sich um ein Verständnis der großen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge. Ihn interessierten nicht die Einteilung in Kunststile und einzelne Werke oder Werkgruppen. Seine theoretischen Überlegungen waren der Versuch einer Philosophie einer ganzheitlichen Kunstgeschichte. Er begab sich auf die Suche nach den Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Kultur im Ganzen, die jeder Epoche ihren geistesgeschichtlichen Sinn gaben und als deren Ausdruck er die Kunst verstand.

Dorners Kunstdenken entwickelte sich von Beginn an in einer Opposition zu allen statischen kunstwissenschaftlichen Systemen, die von ewigen Gesetzmäßigkeiten der Kunstentwicklung ausgingen, wie sie von den Vertretern einer formalen Kunstgeschichte, z.B. Heinrich Wölflin, formuliert worden waren. Wölflin stellte die Kunstgeschichte als eine Abfolge analog wiederkehrender Entwicklungszyklen dar. Sein Ziel war es, wie er es im Vorwort zur sechsten Auflage seiner „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ schreibt, der „Stilcharakteristik eine festere Basis zu geben“ und „Maßstäbe aufzustellen, an denen man die geschichtlichen Wandlungen (und nationalen Typen) genauer bestimmen kann“ (WÖLFLIN 1996, 5).²⁷⁵

Wölflin sucht nach überzeitlichen Gesetzmäßigkeiten, so dass eine zu nahe Beziehung der künstlerischen Entwicklungen zu ihrem Entstehungskontext, zum Leben, in seinen Augen nicht förderlich erscheint:

„Es ist kein glücklicher Vergleich, wenn man die Kunst den Spiegel des Lebens nennt, und eine Betrachtung, die die Kunstgeschichte ausschließlich als Ausdrucksgeschichte nimmt, ist der Gefahr unheilvoller Einseitigkeit ausgesetzt“ (ebd. 263).

Theorien von der Art Wölflins sehen, wie Dorner später schreibt, die Kunstgeschichte als Stilgeschichte. Sie erklären „den geschichtlichen Verlauf (...) aus dem Semi-Absolutismus zeitloser, subjektiver Anlagen, die im Zusammenwirken

²⁷⁵ In „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, das erstmals 1915 erschien, exemplifiziert er seine Sicht der Kunstgeschichte an der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts (WÖLFLIN 1991).

mit immer verschiedenen sinnlichen Erfahrungen immer neue – und doch ewig-gültige – ‚Stilformen‘ erzeugen“ (DORNER 1959, 177).²⁷⁶

Für Dorner wurde in seinen Studien jedoch klar, dass die Kunst nicht das Ergebnis von wie auch immer gearteten notwendigen Gesetzmäßigkeiten sein konnte, eine Überzeugung, die sein gesamtes Schaffen bestimmen sollte. 1932 schreibt er in den *Cahiers d'Art*:

„Nichts ... ist m. E. überhaupt lähmender und verwirrender als die Predigt von den sogenannten „ewigen“ Werten“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 209).²⁷⁷

Die Kultur des Menschen und so auch die Kunst entsprang den jeweiligen geschichtlichen Lebensumständen und entwickelte sich wie diese immer neu und unvorhersehbar. Kunst ist für ihn die Emergenz des Lebens, eines Lebens, das sich immer weiterentwickelt.²⁷⁸

Nicht Gesetze sind das Wesen der Kunst, sondern die Veränderlichkeit der Gesetze in ihrer Anwendung. Ihr Wesen ist damit das Werden, die Zeitlichkeit.²⁷⁹

Entsprechend forschte Dorner mit Nachdruck nach einem theoretischen System, das der kunstgeschichtlichen Abfolge einen Sinn gab ohne sie auf feste Gesetzmäßigkeiten festzulegen.

Ansatzpunkte auf seinem Weg zu einer dynamischen und evolutionären Kunstgeschichte fand er u. a. in der Kunstphilosophie Alois Riegls.²⁸⁰

²⁷⁶ Für Dorner war die Arbeit des Bauhauses exemplarisch für das Wirken der neuen Kunst, so wie er es sich vorstellte. Hier handelte es sich um einen kreativen Umgang mit Wirklichkeit, der sich bewusst außerhalb stilgeschichtlicher Einteilungen bewegen wollte: „So etwas wie einen Bauhaus-Stil gibt es nicht“ hatte Gropius immer wieder unterstrichen (vgl. CAUMAN 1960, 47). Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass die Erzeugnisse des Bauhauses durchaus einen Stil geprägt haben und seine Werke und sein Wirken einen festen und klaren Platz in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts gefunden haben.

²⁷⁷ Mit dieser Meinung steht Dorner in seiner Zeit nicht allein da. Der Kunsttheoretiker Sigfried Giedion etwa schreibt 1929 in „Der Cicerone“: „Nichts ist uns heute widerwärtiger, als der sogenannte ‚Ewigkeitsstandpunkt‘. Der Standpunkt ‚sub specie aeternitatis‘“ (GIEDION 1929, 103).

²⁷⁸ Ein ähnlicher Gedankengang findet sich im neuesten Buch von Dieter Henrich: „Kunstwerke gehen aus dem Leben hervor und treten ihm so gegenüber, daß sie es sich vergegenwärtigen, sich steigern und verwandeln lassen können. Aber die Wirkungskraft dieser Tendenzen ist vergänglich, und alle Kunst ist notwendig in einem Wandel begriffen, der sich niemals stillstellen lässt“ (HENRICH 2001, 18).

²⁷⁹ Ein wegweisender Aufsatz zum prozessualen Charakter der Kunstentwicklung und ihrem Verhältnis zur Kunstgeschichtsschreibung ist Hans Beltings Aufsatz „Vasari und die Folgen – Die Geschichte der Kunst als Prozeß“ (BELTING 1983, 63ff). Er weist hier u. a. darauf hin, dass es zwei mögliche Betrachtungsweisen eines Kunstwerkes innerhalb der Kunstgeschichte gibt, abhängig davon, ob von einer unumstößlichen Norm (etwa einem klassischen Ideal) ausgegangen wird oder ob die Kunstgeschichte als Entwicklung aus sich selbst heraus mit eigenen Gesetzmäßigkeiten gelesen wird. „Das Werk ist entweder Station auf dem Weg der Kunst, dessen Fortsetzung es womöglich determiniert. Oder es ist die Einlösung einer Norm, an der seine Realität gemessen wird (ebd., 63). Dorners Auffassung entspräche ersterem, die seiner Lehrer dem zweiten Modell.

²⁸⁰ Vgl. CAUMAN 1960, 35f.

Riegl baute in seiner kunstgeschichtlichen Lehre auf der hegelianischen Dialektik der beiden Pole Körper und Geist auf. In der Kunst verkörperte sich der reine Geist, im Schaffen des göttlich inspirierten Künstlers fand der Geist zu sich selbst. Kunstgeschichte war die Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, der sich von der haptischen Eindimensionalität, etwa in der ägyptischen Kunst zur subjektiven dreidimensionalen Räumlichkeit in der Renaissance weiterentwickelte.²⁸¹

Auch wenn Riegls Gedanken Dorners Suche nach einer „dynamischen Kunstgeschichte“ bei weitem näher kam als das statische System Wölflins, reichte sein Erklärungswert dem jungen Dorner bald nicht mehr aus. Er misstraute einer teleologischen Kunstauffassung, die von einer Entwicklung der Kunst auf ein ideales Ziel ausging.²⁸²

5.3.1.2 Die Überwindung der Kunst

Indem sich Dorners Theorie nach und nach von der Auffassung einer klar strukturierbaren Kunstgeschichte löst, entwickelt er einen Kunstbegriff, der dem grundlegenden Wandel der Kunst ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer deutlicher Rechnung trägt. Zu Beginn seines kunsttheoretischen Hauptwerks „Überwindung der ‚Kunst‘“ (DORNER 1959) beschreibt er, welche Mühe er hatte, die rechten Begriffe zu finden, um den Kern seiner neuen Kunsttheorie zu fassen. Seiner Meinung nach hätte sein Werk „Die Selbstveränderung der Kunst“ genannt werden können (ebd., 18). Diese Formulierung verdeutlicht bereits wichtige Grundzüge seine Theorie.

²⁸¹ Alois Riegl spricht von einer „Historischen Grammatik“ der Kunst.

„Jedes Kunstwerk redet eine eigene Kunstsprache, wenn auch die Elemente der Kunst natürlich andere sind als diejenigen der Sprache. Gibt es aber eine Kunstsprache, so gibt es auch eine historische Grammatik derselben, natürlich auch nur in metaphorischem Sinne“ (SWOBODA/PÄCHT 1966, 9).

Die Analogie der Kunst zur Sprache birgt die Möglichkeit einer kunstgeschichtlichen Evolution trotz der Annahme von Gesetzmäßigkeiten. Ebenso wie bei der Sprache gibt es in der Kunst zwar bestimmte Entstehungsregeln, die in ihrer konkreten Erscheinung, abhängig vom Entstehungskontext, jedoch völlig verschiedene Ausprägungen erfahren können. Die Kunst ist wie die Sprache ein lebendiger Kosmos innerhalb dessen man (bei Bedarf) intersubjektiv nachvollziehbare Gesetzmäßigkeiten aufstellen kann.

²⁸² Ähnlich prägend wie Riegl waren für Dorner die Schriften des Wiener Kunsthistorikers Max Dvořák, der zwar selbst keine durchgearbeitete kunstwissenschaftliche Methode entwickelte, aber in seinen Aufsätzen das Kunstschaffen in seinen gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen darstellte, wie etwa in dem posthum erschienenen Band „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (DVORAK 1924).

Eine kurze aber prägnante Einführung in Dvořáks Werk findet sich in Form eines Essays von Irma Emmerich in DVORAK 1989, 311ff.

Dorner ist der Überzeugung, dass es sich bei dem Phänomen „Kunst“ nicht um einen fixen und im Grunde nur an der Oberfläche veränderlichen „Zustand“ handelt, sondern dass es „eine Abfolge explosiver evolutionärer Vorgänge“ ist, „in die dieser Zustand sich auflöst“ (ebd.). Die Kunst als unabänderliche Idee habe sich erst aus einer Reihe von Vorstellungen entwickelt, „die mit der ‚Kunst‘ selbst nichts zu tun haben“ (ebd.). Die Veränderungen der Kunst seien hierbei so grundlegend, dass von einer wesenhaften Identität des Phänomens nicht gesprochen werden kann. Es erweist sich letztendlich als unsinnig, alles gleichermaßen ‚Kunst‘ zu nennen, da „diese Änderung einen solchen Grad der Umwandlung erreicht, dass der Begriff „Kunst“ nicht weiter gestreckt werden kann, ohne aufzuhören, noch etwas zu bezeichnen“ (ebd.).²⁸³

Dorners Gedanken zum Wandel der Kunst entwickeln sich vor dem Hintergrund der künstlerischen Revolution der Abstraktion, insbesondere des Konstruktivismus bzw. Suprematismus. Die Abstraktion stellt für Dorner den entscheidenden Wendepunkt in der Kunstgeschichte dar; mit ihr wird der Begriff der Kunst, wie er bislang verwendet wurde, im Sinne seiner Theorie fragwürdig.

Er knüpft hierbei bei den theoretischen Äußerungen El Lissitzkys an, der schon 1922 in einem Artikel mit dem Titel „Die Überwindung der Kunst“, zur Überzeugung gelangt, dass für die Arbeiten des Konstruktivismus der Begriff „Kunst“ unbrauchbar sei.

Mit der gegenstandlosen Malerei sei die Kunst im herkömmlichen Sinne an ihr Ende gekommen ist. Der Begriff „Kunst“ hat seinen Sinn verloren.

Lissitzky schlägt vor, zur Beschreibung der neuen künstlerischen Phänomene, die sich auf den Anspruch der neuen Zeit einlassen und nicht das gestrige beschwören, einen anderen Begriff einzuführen, in dem für ihn das Ende der bisherigen Kunst nachschwingt: Proun.

²⁸³ Mit diesem Satz wird auch deutlich, was Dorner unter dem Titel „Überwindung der ‚Kunst‘“ verstanden wissen will: Der Umwandlungsprozess der Kunst hat im Laufe der Jahrhunderte einen Grad erreicht, der den Gebrauch des starren Terminus „Kunst“ nicht mehr sinnvoll erscheinen lässt (vgl. ebd., 165). Dieser Kerngedanke Dorners dokumentiert sich auch darin, dass er im Titel seines Buches und in bestimmten Teilen seines Textes das Wort „Kunst“ in Anführungszeichen setzt. Damit hält er in Erinnerung, dass für ihn dieses Wort keinen festen Inhalt hat, bzw. dass das, was allgemein als „Kunst“ bezeichnet wird, in der Kulturgeschichte so unterschiedliche Ausformungen erfahren hat, dass eine einheitliche Benennung als Kunst nicht angemessen ist. Er weist damit auf ein Problem hin, das sich mit der Erweiterung bzw. Entgrenzung des Kunstbegriffes ergibt und das - ins Positive gewendet - zu dem wohl meist verwendeten Bonmot der Kunstdiskussion der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde: „Alles ist Kunst“.

„Der Name *Proun* bedeutete für uns die Station auf dem Weg der schöpferischen Gestaltung der neuen Form, die aus der Erde wächst, die mit den toten Körpern des Bildes und der Künstler gedüngt ist“ (LISSITZKY 1922 zitiert nach NOBIS 1988, 71).²⁸⁴

Den Gedanken der Auflösung der Kunst im 20. Jahrhundert nahm Dörner als das zentrale Motiv seiner Kunstphilosophie „Überwindung der ‚Kunst‘“ auf.²⁸⁵ Er begnügte sich freilich damit, den Begriff Kunst in Anführungszeichen zu setzen und entschloss sich nicht, wie Lissitzky, einen neuen Begriff für die Kunst nach der Kunst zu prägen.

Diese Gedankengänge Dörners zur Auflösung oder zumindest Relativierung des Kunstbegriffes sind für unseren Zusammenhang von großem Interesse. Sie treffen in verschiedener Hinsicht die Kernfrage dieser Arbeit nach der Möglichkeit des Kunst-Museums in einer Zeit nach der „Kunst“.

Dörner formuliert aus einem speziellen evolutionstheoretischen Ansatz heraus das Phänomen der Erweiterung und Entgrenzung des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert und überlegt, ob das Kunstmuseum dies verkraften kann.²⁸⁶ Dies entspricht der Gedankenfolge unserer vorausgegangenen kunstgeschichtlichen Kapitel, in denen sich gezeigt hatte, dass sich im Laufe des 20. Jahrhunderts die kreativen Ausdrucksformen in einer Weise entwickelt haben, dass der herkömmliche Kunst-Begriff letztlich unbrauchbar wird.

²⁸⁴ Der Begriff „Proun“ ist die Abkürzung für „proekt utverzhdniya novogo“, was mit „Projekt zur Bekräftigung des Neuen“ übersetzt werden kann (nach HENDERSON 1983, 294).

²⁸⁵ Es würde einer eigenen Arbeit bedürfen, die Zusammenhänge von Lissitzkys Gedanken zur Kunst und Dörners Kunsttheorie genauer zu untersuchen. Der Einfluss ist offensichtlich. Er zeigt sich u. a. in der schlichten Tatsache, dass Dörner mit dem Titel seiner Kunstphilosophie „Überwindung der ‚Kunst‘“ (DÖRNER 1959) fast wortwörtlich die Überschrift des Lissitzky-Aufsatzes „Die Überwindung der Kunst“ (LISSITZKY 1922) übernimmt. Auffällige inhaltliche oder zumindest thematische Parallelen zu „Überwindung der Kunst“, besonders hinsichtlich der Raumtheorie finden sich in Lissitzkys Aufsatz „K. und Pangeometrie“ (LISSITZKY 1925).

²⁸⁶ Aus Dörners Theorie ergeben sich nicht nur Konsequenzen für Gegenwartsmuseen sondern auch für Museen mit historischem Schwerpunkt, besonders für jene, die sich der „Kunst“ des Mittelalters bzw. außereuropäischer Kunst widmen. Besonders in diesen Fällen ist die Einordnung der Gegenstände unter einen statischen Kunstbegriff, d.h. als „Kunstwerke“, bekanntermaßen fragwürdig. Konsequenterweise ist auch die Bestimmung der Institution, die selbige ausstellt, als Kunstmuseum neu zu hinterfragen.

5.3.1.3 Die Dynamisierung der Kunst

Dorner hatte sich intensiv mit den modernen Naturwissenschaften und ihrem Einfluss auf die moderne Sicht der Wirklichkeit befasst. Nachdem ihn bei seinen Studien keiner der geisteswissenschaftlichen Ansätze restlos überzeugt hatten, versuchte er nun, wie er später in der Einleitung zu „Überwindung der Kunst“ schrieb, „das Denken der modernen Naturwissenschaften in die ausschließlich geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte einzuführen“ (DORNER 1959, 21). Er glaubte, dass in der Naturwissenschaft jenes Phänomen überzeugend beschrieben war, das in seinen Augen auch das Prinzip der Kunst darstellte: die Bewegung. In der Biologie, der Physik, der Psychologie war die Erkenntnis des dynamischen Charakters der Natur bereits eine Selbstverständlichkeit.

Daneben beeinflusste ihn entscheidend die Philosophie der amerikanischen Pragmatisten John Dewey oder Charles Sanders Pierce, da auch sie sich von der Vorstellung von statischen oder fixen „unabänderlichen Gesetzmäßigkeiten“ verabschiedet hatten. In allen Wissenschaften hatte sich das Bild einer dynamischen und in vielerlei Hinsicht relativierten Sicht von Wirklichkeit durchgesetzt, so dass es nun konsequenterweise an der Zeit war auch in der Kunstwissenschaft das Moment des evolutiven Wachsens und der „Unberechenbarkeit“ als zentrales Moment des menschlichen Lebens aufzunehmen.²⁸⁷

So finden in Dorners Theorie Kunst und Leben über die Prinzipien der Naturwissenschaften zusammen.

Die Kunst, sei sie historisch oder zeitgenössisch, erwächst, so Dorners Überlegung, direkt dem menschlichen Leben. Jede Veränderung eines künstlerischen Stils ist demnach Ausdruck eines gesellschaftlichen oder kulturellen Wandels seiner Entstehungszeit. Kunst und Lebenspraxis sind nicht voneinander zu trennen.²⁸⁸

²⁸⁷ „Das Leben ist viel lebendiger, als wir jemals dachten“, wie Dorner 1945 in einer Vorlesung an der Brown-Universität in Providence (USA) dem Auditorium verkündete.

²⁸⁸ Erwin Panofsky studierte zusammen mit Dorner in Berlin bei Alois Riegl. Auch er entwickelte den Gedanken, dass jedes Kunstwerk Ausdruck der Lebenswelt seiner Entstehungszeit ist und dass sich sein eigentlicher Sinn von diesem Kontext her bestimmen lässt. Das, was das Werk ausmacht, sein ikonologischer Hintergrund, wird von einem Betrachter, wie es Panofsky in „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“ schreibt. Nach seiner Auffassung erfasst man ein Werk „[...] indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk“ (PANOFSKY 1975, 40).

Auch die lebenspraktische Relevanz des Museums hängt laut Dörner davon ab, inwieweit, sich die Kunstgeschichte von den Banden des kategorialen Denkens befreien kann:

„Da nun unsere kunstgeschichtliche Philosophie bei allem Zuwachs an innerer Flexibilität in überwältigendem Maße noch in der kantischen und hegel-schen Tradition lebt und die Einheit der Geschichte noch durch ewige, seelische Fähigkeiten (,Kategorien‘), d.h. auf statischem Wege, zu erhalten sucht, so erscheint mir die pragmatische Befreiung der Kunstgeschichte von diesen Resten des Absoluten der Schritt, der entwicklungsgeschichtlich notwendig ist und zu dem mich selbst lange Erfahrung gedrängt hat. Hier allein scheint der Weg zu liegen, der die Kunstgeschichte und mit ihr Ästhetik und Kunstmuseum wieder mit dem Leben vereinigt, indem sie zu Leben umbildenden Energien werden, statt sich gegen die völlige Selbstverständlichkeit des Lebens zu stemmen“ (ebd., 22).²⁸⁹

Die Idee einer evolutiven Kunstgeschichte ist der Kern von Dörners Kunsttheorie und seiner museumspraktischen Arbeit. Nur wenn die Kunst als lebendiger Teil des Kosmos der menschlichen Realität betrachtet wird, d.h. wenn die Kunst als etwas angesehen wird, das in Form und Inhalt dem Leben nicht äußerlich ist, kann sie auch auf dieses Leben zurückwirken, d.h. Kunst und Leben in einer Form zusammenführen, die mehr als eine äußerliche Begegnung darstellt. Auf diese Weise würde in die Tat umgesetzt, was Dörner bereits 1924 gefordert hatte:

²⁸⁹ Es ist hier weder möglich, näher auf Dörners Neuinterpretation des Ästhetik-Begriffs einzugehen, noch auf die etwaigen Parallelen zur Antiästhetik bei Heidegger. Es ist allerdings wichtig, festzuhalten, dass sich der herkömmliche Begriff der Ästhetik, gleich demjenigen der Kunst, überlebt hat. Einige Passagen aus der Schlussbemerkung zur „Überwindung der ‚Kunst‘“ mögen als Andeutungen genügen.

„Was die Ästhetik betrifft, so geht aus den Andeutungen im Verlauf dieser Studie hervor, daß sie sich als Formerlebnis überlebt hat“ (DÖRNER 1959, 174).

Und später:

„Es gibt keine ‚Kunst‘ an sich und keine ‚Ästhetik‘ an sich, es gibt nur Umbildungsvorgänge (...).

So wachsen wir denn aus dem Erlebnis zeitloser Form, d.h. aus der eigentlichen Ästhetik heraus. Wir erleben weniger und weniger einen unveränderlichen Fundamental-Zustand in der Welt. Wie die vorästhetischen magischen Menschen, so beginnen auch wir wieder die Umbildungskraft im Leben und in der bildlichen Produktion zu erleben. Nützlichkeit, Wirksamkeit, aktive Kraft, das Leben spontan zu verändern, kehren heute in vertiefter und intensiver Form wieder, und damit hört das ästhetische Erlebnis, das seinem eigentlichen Wesen nach vom Nützlichen getrennt ist, auf“ (ebd., 176).

Eine Analogie zu Heideggers Antiästhetik könnte man hier in der Abwendung vom Prinzip der „Interesselosigkeit“ sehen. Für Dörner strebt allerdings eine pragmatische Uminterpretation des Ästhetikbegriffs an, Heidegger eine existenzial-ontologische bzw. fundamental-ontologische.

„Die Praxis erhält ihre Würde zurück, und die Kunst wächst wieder in den lebendigen Organismus des Lebens hinein“ (CAUMAN 1960, 201).

Vor dem Hintergrund seiner evolutionären Kunstauffassung muss Dorner konsequenterweise den romantischen Kunstbegriff des autonomen Kunstwerkes und mit ihm das romantische Künstlerbild ablehnen. Er hat kein Verständnis für eine Kunst, die um ihrer selbst willen geschaffen wird. Ebenso wendet er sich gegen Künstler, die den romantischen Subjektivismus immer weitertreiben, um sich letzten Endes in einer eigenen Welt, völlig unabhängig von der Lebenspraxis zu verschanzen. Wie schon erwähnt, sieht er im Schaffen Paul Klees ein Beispiel für diese romantische Entfremdung in der Gegenwart:

„Paul Klees (...) unbewusste Assoziationen – Rückfälle in die Technik der Kinderzeichnungen (...) hier hat die Isolierung der Kunst einen Grad erreicht, wo nur die Titel unter den Bildern einen Hinweis auf ihre Bedeutung geben. Heute ist die Romantik in Exhibitionismus und asozialen Zynismus entartet“ (zitiert nach ebd., 203).

Während sich Dorner von der Kunst Klees distanziert, stellt der praktische Kreative, wie er am Bauhaus herangebildet wurde, in seinen Augen das Ideal des neuen Künstlers dar. Dorner stand seit den 20er Jahren in intensivem Austausch mit Gropius, der ihm dann später auch seine Karriere in den USA ermöglichen sollte (vgl. ebd., 128/131ff). Der Künstler, den Gropius propagierte, hatte nicht den Drang, sich selbst auszudrücken. Er sollte sich vielmehr den Problemen der Zeit stellen und den drängenden Problemen des Alltags kreative Lösungen entgegensetzen.

Es muss, wie Gropius in einem Artikel mit dem Titel: „Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers“ 1926 schreibt, endlich ins Bewusstsein dringen:

„(...) dass das Problem der künstlerischen Gestaltung nicht eine geistige Luxusangelegenheit, sondern Sache des Lebens selbst ist, sich also nur innerhalb der elementaren physiologischen Eigenschaften des Menschen und der ihn umgebenden Natur lösen lässt und mit nationalen, ästhetisch-formalistischen oder beschränkenden Faktoren materiellen Ursprungs überhaupt nichts zu tun hat“ (GROPIUS 1926 zitiert nach PROBST/ SCHÄDLICH 1988, 101).

Das Künstlerideal von Gropius und Dorner ist der kreativ Schaffende, der sich in seinem Werk unmittelbar an der Gestaltung der Wirklichkeit beteiligt, der

Designer, der „eine Wiedervereinigung von Kunst und modernem Leben zum Ziel hat“ (ebd.).²⁹⁰ Die Vision dieser Vereinigung war auch der Motor von Dorners ehrgeiziger Reform des Kunstmuseums in Hannover.

5.3.2 Dorners Museumsreform in Hannover

Als Dorner 1919 am Hannoverschen Kunstmuseum seine erste Anstellung als Archivar erhielt, fand er hier ein in jeder Hinsicht konventionelles Museum vor. Die Kunstwerke waren in Petersburger Hängung, d.h. Rahmen an Rahmen übereinander angeordnet (CAUMAN 1960, 38). Gemälde und Plastiken aus Mittelalter, Renaissance und Barock waren ohne durchgängige Systematik, nach ihren Besitzern geordnet, auf die Räume verteilt.²⁹¹ Das Museum umfasste bei Dorners Antritt Kunstwerke vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert; moderne oder zeitgenössische Kunst spielten in der Sammlung kaum eine Rolle.²⁹²

1925 wurde Dorner zum Direktor des Museums berufen und machte sich sogleich an die Neuordnung der Sammlung. Es war von Anfang an sein Ziel, eine völlig neue Form des Museums zu entwickeln: ein dynamisches, lebendiges Museum. Das neue Ordnungsprinzip seiner Sammlung sollte nicht die kunstwissenschaftliche Lehre sein, sondern: das Leben selbst.

Somit wurde Dorner auf seinem Weg zum neuen Museum von jenen zwei Aspekten der neuen Kunst geleitet, die er in seinen theoretischen Schriften herausgearbeitet hatte und die sich mit den Entwicklungsprinzipien decken, die unsere kunstwissenschaftliche Darlegung zu verdeutlichen suchte: Zum einen die Dynamisierung der Kunst, also die Verabschiedung des statischen Objekts und zum anderen das sich gegenseitig bedingende Verhältnis von Kunst und Leben.

²⁹⁰ In einem Katalogtext aus dem Jahr 1957 verleiht Dorner seiner Faszination für die Futuristen Ausdruck, nicht nur, weil sie in ihrem Werk der Bewegung und damit der Zeit Einzug in die Kunst verschafft hatten, sondern weil sie mit ihren dynamischen Werken ins Leben eingriffen und mit Nachdruck, sogar mit Gewalt die gesellschaftliche Macht ihrer Kunst propagierten. Dorner zitiert in seinem Artikel Boccioni mit den Worten:

„Unsere Gemälde sind futuristisch, weil sie das ethische, ästhetische, politische und soziale Konzept der Zukunft darstellen“ (vgl. CAUMAN 1960, 206).

²⁹¹ Der damalige Museumsleiter Dr. Wilhelm Behnke verstand sich, obwohl museumsreformerischen Strömungen gegenüber aufgeschlossen, primär als Konservator und fand seine Aufgabe im möglichst unveränderten Erhalt des Museums und seiner Bestände. Vgl. hierzu auch FLÄCKE-KNOCH 1985, 38.

²⁹² Behnke beschäftigte sich in seinen kunstwissenschaftlichen Studien kaum mit gegenwärtigen Kunstentwicklungen. Er war Experte für Spätmittelalter und Frührenaissance und arbeitete z.B. über den Bildhauer Albert von Soest (vgl. BEHNCKE 1901).

5.3.2.1 Die Auflösung des Kunstarchivs

In Dorners lebendigem Museum stand die Vermittlung eindeutig vor dem Sammeln und Bewahren. Schon in den frühen 20er Jahren schrieb Dorner in einem Bericht an den Direktor der Staatlichen Museumsverwaltung:

„Das Kunstmuseum sollte sein Hauptaugenmerk und seine Aktivität nicht in erster Linie auf das Sammeln von Kunstwerken richten, sondern darauf, was es mit seiner Sammlung macht“ (zitiert nach ebd., 208).

Folglich strebte er weg von einer statischen Archiv-Institution, die nur für sich, in Orientierung an festgesetzten kunsthistorischen Kriterien, Kunstgegenstände sammelt. Ihm schwebte ein bewegter, ein aktiver Ort vor, an dem die Bestände in einer Form präsentiert werden, die den Betrachter in einen Austausch mit der Gegenwart eintreten lassen sollte.

Gleich nach dem Antritt seines Direktorenpostens, veröffentlicht Dorner im Hamburger Kurier einen Artikel mit dem Titel „Was sollen heute Kunstmuseen?“, in dem er klar macht, dass für ihn eine neue Ära der Kunstmuseen angebrochen sei: In der Vergangenheit, d.h. vor allem in den Zeiten des Historismus hätte die Aufgabe der Kunstmuseen darin bestanden, Vorbilder für die bildenden Künste zu bewahren und zugänglich zu machen.²⁹³ Nun jedoch, nachdem die Kunst neue Wege ginge, sei diese Aufgabe des Museums obsolet²⁹⁴ (vgl. ebd., 207).

Zwar ist das Museum für ihn immer noch „in erster Linie ein Erziehungsinstitut“, allerdings nicht in dem Sinne das es eine Ansammlung von Lehrgegenständen verkörpert. Die Kunst solle nicht um ihrer selbst Willen oder als Vor-Bild ausgestellt werden, sondern mit dem Ziel das menschliche Leben und dessen

²⁹³ Noch 1930 beantwortet hingegen der seinerzeit fast 70 jährige Gustav Pauli die Frage nach dem zeitgemäßen Kunstmuseum traditionsgemäß folgendermaßen:

„Wozu sind Museen da? Kunstmuseen sind dazu bestimmt, Musterwürdiges aus verschiedenen Zeiten zu sammeln und auszustellen zur Erbauung, zur Lehre und zum Nutzen unserer Bevölkerung“ (PAULI 1930, 97).

Ausgehend von dieser Prämisse ergibt sich für ihn auch das Thema seines Aufsatzes, nämlich die Schwierigkeit, im Zusammenhang mit Gegenwartskunst, ‚Musterwürdiges‘ verbindlich auszumachen. Dies ist auch das Hauptthema des Kapitels zur zeitgenössischen Kunst in Museen in Otto Homburgers früher Museumskunde von 1924 (HOMBURGER 1924, 65ff).

²⁹⁴ Dieser Museumstyp des Beispiel- oder Mustermuseums führt uns bei näherer Betrachtung zu unseren Überlegungen am Anfang unseres Textes zurück, bei denen wir nach dem Wesen des traditionellen Kunstmuseums geforscht hatten. Wir waren auf den Begriff der Distanz gelangt. Der Ausdruck „Kunst als Vorbild“ verkörpert in sehr knapper Form eben dieses Wesensmerkmal des traditionellen Kunstmuseums. Fungiert nämlich das Kunstwerk als Vorbild, ist es im unerreichbaren Gegenüber, es ist als Abbild *vor* dem Betrachter.

Entwicklung in der Geschichte, d.h. in seiner Wechselwirkung mit der lebendigen Kultur, zu verdeutlichen.

„Ein Kunstmuseum soll nicht nur erfreuen und daneben einige innerlich nicht verbundene Detailkenntnisse erzeugen; es soll darüber hinaus Erkenntnisse vermitteln. Erkenntnisse entstehen aus der Erfassung von Zusammenhängen.

(...) Wir müssen heute die alle Erscheinungen miteinander verbindenden inneren Zusammenhänge suchen, den durch Jahrtausende sinnvoll sich vollziehenden Aufbau vom primitivsten Menschentum bis zum komplizierten Gebilde unserer Kultur“ (zitiert nach ebd., 207).

1924 hatte Dorner – dem damals beginnenden Trend der Besucherorientierung folgend – klargemacht, welche Aufgabe ein Museum zu erfüllen hat:

„Ein Kunstmuseum ist in erster Linie ein Erziehungsinstitut der großen Masse des Publikums (...) als Erziehungsinstitut aber muss das Museum unter allen Umständen aus seiner passiven Position heraustreten“ (zitiert nach B. NOBIS 1988, 222).

Wichtig ist der Begriff „Erziehungsinstitut“, der deutlich vom Begriff des „Bildungsinstituts“ zu unterscheiden ist. Wie wir bereits sahen, misstraute Dorner den Regeln und Gesetzen, die die traditionelle Kunstgeschichte aufgestellt hatte und die nach wie vor die Struktur und damit auch Vermittlung der Museumsbestände prägte. Das Konzept des Museums als Bildungseinrichtung, wie sie seit der Jahrhundertwende gefordert worden war, konnte ihm nicht ausreichen, da sie lediglich traditionelle Gesetzmäßigkeiten reproduzierte.²⁹⁵ Die Gegenwart ist, laut Dorner, mit den Kategorien des herkömmlichen Bildungskanons nicht mehr zu fassen, und entsprechend muss sich ein Museum, das dem Betrachter aus seinem Lebenskontext heraus einen Blick für die Gegenwart öffnen will, von den traditionellen Vermittlungsmodi verabschieden. Es galt nicht nur, den Begriff der Kunst, sondern auch den der Bildung zu überwinden. In der Ansprache zur Eröffnung des Emdener Museums für ostfriesische Kunst distanziert sich Dorner in aller Deutlichkeit vom herkömmlichen Bildungsgedanken des Museums:

„...wie kann ein Kunstmuseum wirklich für alle eine Quelle der Erkenntnis und der Kraft für das tätige Leben werden? Denn es ist ein nicht mehr ertragbarer Gedanke, dass solche wertvollen Institute keinen anderen Zweck

²⁹⁵ Vgl. hierzu PAULI/KROETSCHAU 1919.

haben sollten, als dass der Besucher sogenannte ‚Bildung‘ erlernt (...). Diese Art von Bildung hat uns zwar die heutigen Museumsbestände geschenkt, ihr verdanken wir auch die Gründung der Museen, aber sie ist heute überlebt und eine Flucht vor dem wirklichen Leben. Ja, sie bedeutet die Gefahr, dass die natürlichen Instinkte und das klare Sehen für die Gegenwart durch das Chaos an Einzelwissen und Einzeleindrücken aus vergangenen Zeiten verschüttet und verunklärt wird (...). Was wir brauchen und was die moderne Kunstgeschichte uns geben kann, ist ein klares Bild [davon] woher wir kommen und wohin wir gehen“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 118).

Mit dieser Forderung überträgt Dorner die Erkenntnisse seiner kunsttheoretischen Studien auf die Museumskonzeption. Das Ziel des Museums ist die Arbeit an einer „neuen kulturellen Einheit“, wie er es 1927 bereits in einer Rede anlässlich der Tagung des Museumsbundes ausgedrückt hatte (ebd., 208f).

5.3.2.2 Das Museum als Experiment

Um die Verbindung von Kunst und kultureller Identität der Kunst im Museum zur Entfaltung zu bringen, musste Dorner in der musealen Praxis neue und unkonventionelle Wege gehen. Sein neues Museum sollte seine bisherige Unbeweglichkeit aufgeben und dem allumfassenden Prinzip der „Selbstveränderung“ gehorchen, einem Prinzip, dem nicht nur die Kunst, sondern auch der Mensch mit seinen geistigen Fähigkeiten, ja die Wirklichkeit insgesamt unterlag. Es mussten Wege der Visualisierung dieser Zusammenhänge gefunden werden.

Als Museumsdirektors in Hannover arbeitete Dorner daran, die Sammlung in ein kulturwissenschaftliches Museumsexperiment, ein „Laboratorium für eine neue Philosophie der Kunstgeschichte“ zu verwandeln (DORNER 1959, 19). Er beabsichtigte, die statische Präsentation zu dynamisieren, d. h. jede Epoche um die Dimension der Zeit zu erweitern, um auf diese Weise die Objekte gemäß seiner Kunstphilosophie in den Kontext eines gesamt-kulturellen Werdens zu stellen. Dorner kam zur Überzeugung, dass derartige Zusammenhänge in historischen Stimmungsräumen, wie sie in den kunsthistorischen Museen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert üblich waren, nicht vermittelt werden konnten. Er ordnete den gesamten Bestand der hannoverschen Sammlung seinen Vorstellungen entsprechend neu. Die Gesamtkonzeption der neuen Präsentation war es, die Kunst, sei es historische oder gegenwärtige, als einen wesentlichen Bestandteil

des modernen Lebens zu präsentieren, d.h. dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, sich in der Auseinandersetzung mit der Kunst als kulturelles Wesen verstehen zu lernen. Dorner spricht interessanterweise davon, dass „der Besucher physisch und geistig am Werden der modernen Wirklichkeit aktiven Anteil“ hat (ebd., 20). Diese Formulierung deutet darauf hin, dass es ihm nicht primär um ein visuelles, d.h. ästhetisches Erlebnis der Kunstwerke, sondern um eine ganzheitliche Wirklichkeitserfahrung und um Selbsterfahrung mittels der Kunst ging.

Dorner stand vor der anspruchsvollen Aufgabe, die „Rumpelkammer“,²⁹⁶ die ihm sein Vorgänger hinterlassen hatte, in ein lebendiges Museum nach seinem Sinne zu verwandeln.²⁹⁷ Zunächst räumte Dorner die bestehenden Räume des Museums auf und ordnete sie neu. Es sollten nur herausragende Stücke gezeigt werden; weniger Bedeutendes war in einer Studiensammlung unterzubringen.

Die historistisch ausgestalteten Räumlichkeiten wurden zum Teil mit weißen Wänden ausgekleidet und die Zahl der präsentierten Objekte wurde reduziert.²⁹⁸ Bei der Neuordnung der historischen Sammlung schuf er „Atmosphärenräume“, wie er sie nannte, die er gemäß der zeitlichen Abfolge aufeinander folgen ließ. Nach der Überzeugung Dorners war es wichtig, die Exponate nicht als bloße Dokumente einer bestimmten Epoche und noch weniger als ästhetische Objekte zu präsentieren. Dorners Atmosphärenräume unterschieden sich grundsätzliche von den herkömmlichen historisierenden „Stimmungsräumen“, die dem Betrachter eine bestimmte Epoche vorspielten. Seine Absicht war es, über die Kunst die jeweilige Wirklichkeitsauffassung einer bestimmten Epoche anschaulich werden zu lassen. Er wollte nicht die *Sicht* auf einen kulturhistorisch relevanten Abschnitt vermitteln, sondern das *Sehen* dieser Zeit selbst verständlich machen. Sein Museum war kein kunsthistorisches Museum mehr, sondern eine erkenntnis- oder wahrnehmungshistorische Institution und damit weit entfernt vom romantischen Museumstempel.

²⁹⁶ Monika Flacke-Knoch interviewte im Zusammenhang mit ihrer Arbeit über Dorner eine ehemalige Angestellte des Museums, die die Sammlung vor Dorners Neugestaltung mit folgenden Worten beschreibt:

„Da stand ein Altar, und dann kam dahinter ein ausgestopftes Wildschwein, und dann kam ein Bild. Das war eine richtige ‚Rumpelkammer‘, wirklich ein Raritäten-Kabinett“ (FLACKE-KNOCH 1985, 36).

²⁹⁷ Zu Dorners Neuordnung der Hannoverschen Sammlung vgl. CAUMAN 1960, 92, bzw. FLACKE-KNOCH 1985, 47ff

²⁹⁸ Der Wandel im hannoverschen Museum wurde u. a. von der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ dokumentiert (Museum der Gegenwart, Jahrgang 1, Heft II, Berlin 1930, 34f).

Wichtig war für ihn die Gestaltung des Ausstellungsrahmens, der den kulturellen Kontext der jeweiligen Werke mit zum Teil aufwendiger didaktischer Ausstattung vergegenwärtigen sollte. Die Raumausstattung sollte besonders den Bezug der jeweiligen kulturellen Phasen untereinander verdeutlichen mit dem Ziel, den großen Zusammenhang der kulturellen Entwicklung des Menschen darzustellen. Dorner zielte auf eine reflektierte Auseinandersetzung des Betrachters mit der Kunst. Nicht nur die einzelnen Werke, sondern auch der kulturgeschichtliche Rahmen ihrer Entstehung wurde in Texten vermittelt. Dies erfolgte, indem er zum einen die Titel und Kurzbeschreibungen der Bilder gut sichtbar auf farblich abgestimmtem Untergrund in Augenhöhe der Besucher platzierte, zum anderen durch allgemein verständliche Texte in den Türfüllungen der jeweiligen Räume und darüber hinaus durch einen „amtlichen Führer“, der in drei Teilen die Sammlung allgemeinverständlich erklärte.²⁹⁹

Ein lebendiges Museum sollte den Besucher mit allen medialen Mitteln ansprechen. Dorner machte sich Gedanken darüber, wie er die neuen Medientechniken seiner Zeit in die Kunstvermittlung einbringen könnte. Schon früh wollte er Tonbänder, Schallplatten und sogar Filme bei der Kunstvermittlung einsetzen. Im Leipziger Kunstverein hatte er 1928 angeregt:

„Man könnte in jedem Raum einen Lautsprecher einbauen, der auf Schallplatten aufgenommene Vorträge und Erklärungen wiedergibt (...).“³⁰⁰

Ich erachte es für einen Fehler, wenn wir die technischen Errungenschaften von ‚den heiligen Hallen der Kunst‘ fernhalten wollen. Der Film ist eine an-

²⁹⁹ Dorner war ein Meister des kunsthistorischen Textes. Er hatte die Fähigkeit, ohne allzu grobe Vereinfachungen auch weitläufige und komplexe kulturgeschichtliche Zusammenhänge in Worte zu fassen, die auch einem Laien verständlich waren. Als Beispiel hierfür lässt sich u. a. seine Schrift über Meister Bertram von Minden anführen, in der es ihm auf wenigen Seiten gelingt, außerordentlich plastisch den Geist des späten Mittelalters zu umreißen (DORNER 1937, 5f). Dorner hatte Anfang der 30er Jahre in einem finanziellen Kraftakt den berühmten Passionsaltar Bertrams von Minden gekauft, eine Tat, die dem Museum einen bis heute wirksamen Anziehungspunkt verschafft, die aber auch dazu führte, dass andere Pläne Dorners, z.B. sein „Raum der Gegenwart“ unvollendet bleiben mussten.

³⁰⁰ Mit dem Einsatz von Grammophonen als Vermittlungsmedien im Museum wurden in den späten 20er und frühen 30er Jahren auch an anderen Orten experimentiert. So beschreibt Walter Stengel 1931 in einem Aufsatz in der Zeitschrift *Museumskunde* seine Erfahrungen mit Schallplattenführungen im Märkischen Museum in Berlin (STENGEL 1931). Er weist darauf hin, dass sogar die *Emelka-Wochenschau* über diese neuen Methoden im Museum berichtet hätte (ebd. 60).

dere und weitere Sache, die im Kunstmuseum von großem Nutzen sein kann“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 208).³⁰¹

Die technische und finanzielle Ausstattung in Hannover erlaubten es Dorner jedoch nicht, seine Multimedia-Pläne in die Tat umzusetzen. Erst als er nach seiner Emigration in die USA das Museum in Providence übernahm, wurden dort die neu eingerichteten Räume mit den modernsten Vermittlungsmedien ausgestattet (vgl. ebd., 138f).³⁰² In den USA entwickelte Dorner seine Pläne des lebendigen Museums über die Frage der Vermittlungsmedien hinaus konsequent weiter. Sein Traum war es, eine flexible Architektur zu schaffen, die die Dynamik seiner kunsttheoretischen Ideen aufnehmen würde. Zusammen mit der Harvard Graduate School of Design arbeitete er intensiv an der Ausarbeitung einer derartigen Museumsarchitektur, ohne allerdings letztlich die gewünschten Ergebnisse zu erlangen. Doch obwohl viele seiner Projekte nie zur Realisierung kamen, ließ Dorner zeit seines Lebens nicht davon ab, die herausragende Bedeutung der Kunst und der Kunstgeschichte für die gesellschaftliche Gegenwart zu propagieren. Er suchte das Gespräch mit Künstlern, Architekten und Naturwissenschaftlern und diskutierte mit ihnen die Wechselwirkungen und Bezüge der jeweiligen Disziplinen mit der Kunst und ihre Auswirkung auf die Wirklichkeitswahrnehmung.³⁰³

³⁰¹ Schon 1926 hatte Alfred Kuhn im Cicerone, allerdings im Zusammenhang mit der Vermittlung in historischen Sammlungen, auf die Bedeutung des Films für die Zukunft des Museums hingewiesen. Über einen amerikanischen Dokumentarfilm zur historischen Waffenkunde schreibt er: „Man erfuhr mit Staunen, wie alle jene Dinge, die man bisher blankgeputzt aber doch tot, unendlichen tot in den Vitrinen der Waffensäle gesehen hatte, einem starken, blühenden Leben einst gedient. Wir möchten auf diesen Film ganz besonders hinweisen, da er uns als ein vorzügliches Mittel zur Popularisierung der Museen erscheint, die zu propagieren eine unabweisbare Forderung der Zeit ist“ (KUHN 1926, 686).

³⁰² Dorner hatte bis 1936 versucht sein Museum in Hannover auch gegen massive Anfeindungen der Nationalsozialisten zu halten. Mit enormem diplomatischem Geschick hatte er es vermocht noch lange nach 1933 Werke der Abstraktion und des Expressionismus zu zeigen, ohne sich an die Machthaber zu verkaufen. Doch seine Bemühungen blieben am Ende vergebens. Als er 1936 von einer Ausstellung aus London zurückkehrte, hatte die SS das Abstrakte Kabinett „einfach abgebaut“. Dorner resignierte. Er floh über Paris in die USA (vgl. hierzu FLACKE-KNOCH 1985, 111ff, CAUMAN 1960, 124 ff). Zu Dorners Umgang mit den nationalsozialistischen Kulturpolitikern vgl. WENDLAND 1999.

³⁰³ Ein Beispiel für Dorners interdisziplinäres Arbeiten sind seine Vorlesungen, die er in den 50er Jahren u. a. zusammen mit Musikwissenschaftlern hielt (vgl. CAUMAN 1960, 185f).

5.3.2.3 Die Verabschiedung des Originals

Besonders deutlich wird Dorners Bruch mit der herkömmlichen Museumsvorstellung angesichts seines Verhältnisses zum Kunstoriginal.

Die Kunstwahrnehmung in seinem Museum hatte mit der Vorstellung einer romantischen Versenkung in den Gegenstand nichts mehr zu tun, das Kunstwerk als einmaliges Objekt des ästhetischen Kultes spielte keine Rolle. Folglich war für Dorner die Authentizität der Stücke nur sekundär wichtig. Das herkömmliche Museum hingegen war auf das Original, auf das vom Genius geschaffene, einmalige Werk angewiesen. Dorner konnte, wie bereits erwähnt, mit der Vorstellung unabänderlicher und ewiger Werte in der Kunst nichts anfangen. Für ihn kam die Kunst ohne romantische Aura aus. In Dorners neuartigem kultur- bzw. wahrnehmungsgeschichtlichen Museum konnte damit eine gute Reproduktion dieselbe Aufgabe erfüllen wie ein Original.³⁰⁴

Seit den 20er Jahren war die Reproduktionstechnik so weit verbessert worden, dass eine Unterscheidung zwischen Original und Abzug mit bloßem Auge immer schwieriger wurde. Im Falle der Werke der für Dorner besonders bedeutsamen konstruktivistischen Kunst waren die Reproduktionen mit ihrer glatten und homogenen Oberfläche mitunter wirkungsvoller als die gemalten Arbeiten.

Dorner wusste natürlich, dass er ein Sakrileg beging, indem er der Alleinherrschaft des Originals im Museum ein Ende setzte. Die Wirkung eines Werkes war, solange es ästhetischer Kultgegenstand war, in hohem Maße von der mittelbaren Präsenz der Künstlers in seinem Werk und damit von der Originalität der Arbeit abhängig. Im Original könne man, wie damals geäußert wurde „den Geist des Meisters fühlen, der dem Werk innewohnt“ (vgl. ebd., 120).³⁰⁵

1929 machte Dorner die Probe aufs Exempel. Er organisierte eine Ausstellung unter dem Titel „Original und Faximile“, bei der er Originale neben Reproduktio-

³⁰⁴ Zur Diskussion von Dorners Verhältnis zu Reproduktion und Original vgl. FLACKE-KNOCH 1985, 100ff.

³⁰⁵ Offizielle Berliner Stimmen hatten sogar ein Verbot der Herstellung von Faksimiles gefordert, da sie der Kunst unwürdig und somit ‚kunstfeindlich‘ seien (vgl. ebd., 121).

nen hängte und Experten aufforderte, festzustellen, welches Blatt echt und welches der Nachdruck sei.³⁰⁶

Die Ausstellung sorgte für erhebliche Unruhe unter den Kunstgelehrten.³⁰⁷

Es ist bemerkenswert, dass sich selbst gelehrte Köpfe bei dieser Diskussion in romantisch irrationalen Theorien flüchteten. Es finden sich z.B. Behauptungen, dass nur im Original „der Atem des Schöpfers strömen“ würde. Reproduktionen waren in den Augen der meisten Kunstgelehrten indiskutabel. Dorner hingegen war der Ansicht, dass in einem Museum, das als „Stammbaum unserer gegenwärtigen visuellen Sprache“ fungieren sollte (vgl. ebd., 181), Reproduktion ohne weiteres die Aufgabe der Originale übernehmen konnten.³⁰⁸

Die Ausstellung „Original und Reproduktion“ war von Dorner keineswegs als effektvolle Provokation gemeint. Über den Einsatz von Reproduktionen im Museum hatte er schon früher öffentlich gesprochen.³⁰⁹ Er setzte vielmehr hier zum ersten Mal mit aller Konsequenz seine kunst- und museumstheoretischen Überlegungen in Form einer Ausstellung um und setzte erstmals dem romanti-

³⁰⁶ Dorner hatte bei seinen Ausstellungen schon früher mit Reproduktionen gearbeitet. In der ersten Hälfte des Jahres 1928 wurden nicht weniger als vier reine Reproduktionsausstellungen gezeigt, u. a. Dürer-Graphik und Landschaftsbilder (vgl. Kurznachrichten des Deutschen Museumsbundes in MUSEUMSKUNDE 1929, I, 1, 35).

³⁰⁷ So wurde z.B. 1930 in Essen ein Kongress ausgerichtet, in dem das Problem von Original und Faksimile kontrovers diskutiert wurde. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Argumente veröffentlichte Köhn 1931 in der Zeitschrift *Museumskunde* (KÖHN 1931). Sogar Kapazitäten wie Erwin Panofsky schalteten sich in die Diskussion ein. Er verfasste in der Zeitschrift „Der Kreis“ 1930, in der seit September 1929 die Reproduktions-Debatte geführt wurde, eine Stellungnahme, in der er sich sehr differenziert mit der Problematik auseinandersetzte. Er versuchte in dieser emotional überladenen Streitigkeit neutral zu bleiben, denn er kann, wie er schreibt „die Faksimilereproduktion weder als eine Bedrohung heiligster Güter ansehen, noch als einen gewaltigen Fortschritt über die ‚Vätergeneration‘ bejubeln“. Er sieht in ihr „eine technische Errungenschaft, die – wie alle technischen Errungenschaften – ihre Vorzüge und ihre Gefahren, vor allem aber (...) die ihr eigenen stilistischen Grenzen und Möglichkeiten hat“ (PANOFSKY 1930, 1089).

Für ihn liegt das Problem nicht an der Reproduktion selbst, sondern an der Art und Weise, wie mit ihr umgegangen wird. Der grundsätzliche Unterschied von Original und Nachbildung darf nie aus dem Blick geraten. Am Ende seines Artikels schreibt Panofsky:

„Sollte es jemals dazu kommen, dass niemand mehr zu dieser Unterscheidung fähig wäre, dass Menschenwerk und Maschinenwerk tatsächlich identisch geworden wären – dann wäre nicht sowohl das Kunst-Verständnis tot als vielmehr die Kunst; und sie wäre dann nicht an der Reproduktion gestorben“ (ebd., 1089).

³⁰⁸ Dorners Verhältnis zum Original hatte natürlich auch nachhaltige Auswirkungen auf seine Sicht zur Bedeutung der Restaurierung. Bei seinem Museum in Providence zögerte er nicht, unvollständige historische Stücke vom Restaurator wiederherstellen zu lassen (wobei freilich auf die Tatsache der Rekonstruktion unmissverständlich hingewiesen wurde) (vgl. hierzu CAUMAN 1960, 138).

³⁰⁹ In dem schon erwähnten Vortrag im Leipziger Kunstverein, in dem er den Einsatz von Lautsprechern und Schallplatten anregte, erwähnt er bereits den Einsatz von Faksimile-Repros bei der Museumspräsentationen:

„Sammlungen von farbigen Faksimiles, wie in Hildesheim und Braunschweig, große Leuchtbilder in den Fenstern, die Rekonstruktionen von Tempeln usw. zeigen, könnten die Sammlung der Originale ergänzen“ (zitiert nach CAUMAN 1960, 208).

schen Museumsbegriff seine postästhetische Vorstellung von Kunstmuseen entgegen.³¹⁰

Mit seiner Reproduktionsausstellung hat Dorner seine neue Position in der Museumskultur in aller Radikalität offenbart. Ein Museum, das auf Originale verzichten kann, hat sich vollständig von dem romantischen Kunsttempel verabschiedet. Es löst sich vom Werk als anbetungswürdigem Kultobjekt. Echtheit und Aura spielen keine Rolle mehr.³¹¹

Das Museum hört demnach auf, „ein Tempel humanistischer Reliquien“ zu sein (DORNER 1959, 180). Das heißt zum einen, dass es sich aus seiner statischen Systematik als Archiv befreit, aber mehr noch, dass es sich von dem Kult des Originals löst. Dieser Gedanke hat für unsere Überlegungen ein entscheidendes Gewicht. Folgt man ihm, entfällt eines der entscheidenden Probleme, von denen wir bei unseren Überlegungen ausgegangen waren: das Problem der Vergänglichkeit der Kunstwerke. Kunst muss für Dorner keineswegs als Original vorliegen, um seine Aufgabe im Museum zu erfüllen. Damit wäre es vorstellbar, vergängliche Arbeiten ausreichend zu dokumentieren und Abbildungen davon zu schaffen oder sogar solidere Reproduktionen³¹² und als solche im Museum aufzustellen.

Dorner überwindet das Museum als Archiv der ästhetischen Originale. Sein ‚lebendiges Museum‘ schöpft nicht mehr vom Geist vergangener Genien, die sich in autonomen Kunstwerken verkörpern. Die Gegenwart stand in Dorners Museum nicht einer in Form von Ausstellungsgegenständen objektivierten Vergangenheit gegenüber, sondern sie stellte sich als Teil eines umfassenden schöpferischen Wachstums dar. Dem Betrachter werden weder kunstgeschichtliches Einzelwissen noch anbetungswürdige Kultobjekte präsentiert. Er sollte vielmehr eintauchen in

³¹⁰ Den Gedanken eines Reproduktionsmuseums verfolgte Dorner konsequent weiter. Mit dem Blick auf weniger gut ausgestattete Provinzmuseen meinte er, dass es besser sei, wenn diese eine zusammenhängende Sammlung guter Reproduktionen hängen würden als verstreute drittklassige Originale. Dieser Vorschlag führte dazu, dass Dorner beinahe aus der internationalen Gesellschaft für Museumsdirektoren ausgeschlossen wurde (vgl. CAUMAN 1960, 112).

³¹¹ Den einflussreichsten Aufsatz zu diesem Themenkomplex hat, zumindest was die Diskussion in Deutschland betrifft, Walter Benjamin mit „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ verfasst (BENJAMIN 1937). Er diagnostiziert, dass mit seiner Vervielfältigung, sei sie auch noch so perfekt, das Wesen des Originals zugrunde gehe, seine Echtheit und mit ihr seine Aura.

„Doch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“ (BENJAMIN 13f).

³¹² Man stelle sich etwa die Rekonstruktion einer Fettecke von Beuys aus Wachs vor. Das Museum würde zum Wachsfiguren-Kabinett der Kunstwerke.

übergreifende kulturelle Entwicklungszusammenhänge und so einen Blick auf seine eigene Position im Laufe dieser Entwicklung bekommen. Auf diese Weise wollte Dorner die Kunst im Museum mit der Lebenspraxis verbinden.

5.3.3 Das Abstrakte Kabinett

Eine besondere Herausforderung stellte bei Dorners Museumsarbeit die Präsentation der Gegenwartskunst dar, der wir uns im Folgenden widmen wollen. Wie wir sahen, ist die Abstraktion für Dorner diejenige Strömung, die ihrer Zeit am angemessensten ist, da sich hier das den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen entsprechende relativistische Wirklichkeitsbewusstsein Form verschafft.

Dorner arbeitete intensiv an einem Konzept zur musealen Präsentation der neuen Kunst, d.h. der Kunst nach der Kunst. Das Ergebnis war das so genannte „Abstrakte Kabinett“, das Dorner als den Höhepunkt seiner Museumskonzeption in Hannover (ebd., 20) bezeichnete.³¹³

Hinsichtlich des musealen Umgangs von Gegenwartskunst stellt Dorners Abstraktes Kabinett einen Meilenstein in der Ausstellungspraxis dar. Er unternimmt hier zum ersten Mal den Versuch, die traditionelle Ausstellungssituation, d.h. das Gegenüber von Kunstwerk und Betrachter zu überwinden, um so das Ideal eines dynamischen Ausstellungsraumes jenseits einer ästhetischen Objektpräsentation zu verwirklichen.

Dorner stand in regem Austausch mit verschiedenen Künstlern und diskutierte mit ihnen u. a. die Problematik der Präsentation von Gegenwartskunst, insbesondere abstrakter Kunst.³¹⁴ Dorner entschloss sich, seinen Raum der Abstrakten in Zusammenarbeit mit einem Künstler zu entwickeln. Zunächst fanden Gespräche mit Theo van Doesburg, einem der Begründer der De-Stijl-Bewegung in Holland statt. Sein Konzept für einen Raum für abstrakte Kunst konnte den Plänen Dorners

³¹³ Dorners Überlegungen zur Kunst und deren Überwindung, vor allem jedoch zur Visualisierung dieser Zusammenhänge im Museum sollten ihren konsequenten Abschluss in einem „Raum der Gegenwart“ haben, in dem alle kreativen Errungenschaften der Gegenwart gezeigt werden sollten und in dem die Grenze zwischen Kunst und angewandter Kunst keine Rolle mehr spielte. Dieser Raum wurde jedoch, wie bereits erwähnt, nie verwirklicht, so dass wir uns im Folgenden ausschließlich auf die Konzeption des Kabinetts der Abstrakten beschäftigen wollen. Zum Raum der Gegenwart vgl. FLACKE-KNOCH 1985, 77ff, CAUMAN 1960, 113ff.

³¹⁴ In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich Hannover, u. a. dank Alexander Dorner, zu einem der Zentren des modernen Kunstlebens in Deutschland. So beschreibt Justus Bier 1930 in der Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ die ausgesprochen progressive Atmosphäre in Hannover (BIER 1930). Zur Avantgarde in Hannover vgl. auch CAUMAN 1960, 43, bzw. MOELLER 1987.

jedoch nicht genügen. Der Künstler hatte ein abstraktes Glas-Bild entworfen, das zwar selbst ein überzeugendes abstraktes Ausstellungsstück gewesen wäre, ohne dass es jedoch einen ganzheitlich wirkenden dynamischen Raum im Sinne Dorners hätte konstituieren können (vgl. CAUMAN 1960, 107).³¹⁵

Erst der Entwurf des russischen Konstruktivisten El Lissitzky entsprach Dorners Vorstellungen.³¹⁶ Schon 1923 hatte er die Gelegenheit gehabt, bei der Ausstellung der „Novembergruppe“ in Berlin die innovativen Ausstellungskonzepte des Künstlers zu erleben. Lissitzky hatte dort einen kleinen Raum zugewiesen bekommen, in dem er erstmals sein neuartiges Konzept des „Prounenraums“ umsetzte.³¹⁷ Drei Jahre später gestaltete er nach ähnlichen Vorgaben auf der internationalen Kunstausstellung in Dresden den ersten „Demonstrationsraum“ im neuen Stile für die Präsentation der Konstruktivisten.³¹⁸

Lissitzky verfolgte bei seinen Ausstellungsprojekten ein völlig neuartiges und ganzheitliches Raumkonzept, bei dem die Dynamisierung des Raumes eine entscheidende Rolle spielte. Er sollte sich als der ideale Partner für Dorner bei der Verwirklichung seines Raumes für abstrakte Kunst erweisen.

5.3.3.1 Das Raumkonzept Lissitzkys

Wie bereits bei den Ausstellungen in Berlin und Dresden werden im Hannoverschen Abstrakten Kabinett³¹⁹ Kunst und Raum eine Bedeutungseinheit. Lissitzky ist es wichtig, dass die Räumlichkeit selbst zum Bedeutungsträger wird und nicht lediglich als Hülle für die Kunstgegenstände dient.

³¹⁵ Der Entwurf in Form einer kleinen Zeichnung ist, wie Arta Valstar darlegt, erhalten (VALSTAR 1985, 102ff). Eine kleine Abbildung desselben findet sich ebd.

³¹⁶ Zu Lissitzkys Bedeutung für den Hannoveraner Raum der Abstrakten vgl. NOBIS BEATRIX 1991.

³¹⁷ Zum Prounenraum allgemein vgl. HEMKEN 1988 b.

³¹⁸ Obwohl Lissitzky diesen Raum als neues und bahnbrechendes Konzept für einen Standardraum für abstrakte Kunst propagierte (vgl. FLACKE-KNOCH 1985, 60ff), wird er in einem zeitgenössischen Bericht Will Grohmanns über die Ausstellung im Cicerone nicht ausdrücklich erwähnt (vgl. GROHMANN 1926).

Die Räume in Berlin, Dresden und Hannover waren erstaunlicherweise die einzigen Ausstellungsräume, die Lissitzky realisierte. Den Raum der Gegenwart des Hannoverschen Museums konzipierte Dorner zusammen mit Mohly-Nagy. Der Grund dafür könnte, wie Beatrix Nobis mutmaßt, darin liegen, dass Lissitzky seine künstlerische Phasen gewöhnlich sehr unvermittelt und rigoros abzuschließen pflegte (vgl. NOBIS BEATRIX 1988, 220).

³¹⁹ Am Rande sei bemerkt, dass sich der Name „Abstraktes Kabinett“ erst im Laufe der Zeit einbürgerte. Dorner selbst nannte das Kabinett immer „Raum der Abstrakten“, Lissitzky sprach vom „Schaukabinett im Museum Hannover“ oder von einem der „Demonstrationsräume“ (vgl. VALSTAR 111).

Raum bedeutet für Lissitzky nicht das dreidimensionale Volumen, in dem Gegenstände aufgestellt sind und in dem sich der Betrachter ebenso wie ein Ding befindet. Der Raum ist für ihn nicht ein primär visuelles, sondern ein existenzielles Phänomen: Raum ist gelebter Raum. In seinem programmatischen Aufsatz „Prounenraum“ schreibt er:

„Raum: das, was man nicht durch das Schlüsselloch ansieht, nicht durch die offene Tür.

Raum ist nicht nur für die Augen da, ist kein Bild; man will darin leben“

und dann später im Text mit der betonten Schärfe des Revolutionärs:

“Wir wollen den Raum als ausgemalten Sarg für unseren lebenden Körper nicht mehr“ (LISSITZKY-KÜPPERS 1967, 361).³²⁰

Sein Ziel war der „aktive Demonstrations-Raum“,³²¹ was zunächst bedeutet, dass die Wand als statischer Träger für Bilder überwunden wird:

„Ob wir Wände ‚bemalen‘ oder an die Wand Bilder hängen, ist gleich falsch. Der neue Raum braucht und will keine Bilder – ist kein Bild, das in Flächen transportiert ist (...). Wir zerstören die Wand als Ruhebett für (...) Bilder“ (ebd.).³²²

Das Anliegen Lissitzkys lag also nicht darin, einen bestehenden Raum mit Kunstgegenständen zu füllen, also in einem Raum *auszustellen*; seine Absicht war es vielmehr, einen Raum *herzustellen*. Die Unterscheidung zwischen Ausstellungsraum und Ausstellungsgegenstand wurde zunehmend hinfällig.³²³

³²⁰ Ausstellungspraxis und künstlerische Praxis rücken bei Lissitzkys Prounenraum erstmals eng zusammen. Georg Friedrich Hoch bezeichnet den Prounenraum als das erste environment (vgl. KOCH 1983, 151). Er ist für ihn die Inkunabel der „Ausstellungskunst“. Diese Form der Annäherung von Ausstellendem (Kurator) und Künstler im 20. Jahrhundert wird uns im Laufe unserer Arbeit noch mehrfach begegnen.

³²¹ Später, in „Überwindung der ‚Kunst‘“ spricht Dörner von einem „elastischen Museum“, um die Dynamik seiner Räumlichkeiten zu veranschaulichen (DÖRNER 1959, 180).

³²² Hier ist der Punkt, an dem sich die Konventionalität von van Doesburgs Entwurf für das Abstrakte Kabinett zeigt. Während Lissitzky seiner Arbeit eine grundsätzlich neue Raumauffassung zu Grunde legt, bleibt van Doesburg mit seinem Glasbild der herkömmlichen Vorstellung von Raum und Wand verhaftet. Es ist auffällig, dass Lissitzky diesen Aufsatz, mit dem die Raumauffassung von De Stijl überholt, gerade in Den Haag niederschreibt.

³²³ Lissitzkys Berliner Prounenraum von 1923 war nicht mehr im eigentlichen Sinne mit Bildern behängt, es waren geometrische Formen installiert. Lissitzky arbeitete nicht nur in der Fläche, sondern verwendete auch dreidimensionale Körper, die in den Raum hineinragten (vgl. HEMKE 1988 b, dort findet sich auch die Abbildung des 1965 vom Van Abbemuseum in Eindhoven rekonstruierten Berliner Prounenraums).

5.3.3.2 Die Aktivierung des Betrachters und des Raumes

Das Ziel der Dynamisierung des Ausstellungsraumes ist die Aktivierung des Betrachters, ein Anliegen, das Lissitzky, wie der Amerikanische Kunsthistoriker Alan Birnholz ausführt, mit seinem gesamten Schaffen verfolgt:

„One of the principal themes in the art of El Lissitzky (...) was the search for ways to compel the spectator to act“ (BIRNHOLZ 1980, 98).

Lissitzky will eine lebendige Begegnung von Kunst und Betrachter, kein starres Gegenüber. In dem Aufsatz „Demonstrationsräume“, der im Zusammenhang mit dem Abstrakten Kabinett in Hannover entstand, schreibt der Künstler, dass die bisherigen überladenen Ausstellungen den Betrachter überfordern und so in eine Passivität zwingen.

„Die großen internationalen Bilder-Revuen gleichen einem Zoo, wo die Besucher gleichzeitig von tausend verschiedenen Bestien angebrüllt werden. In meinem Raum sollten die Objekte den Beschauer nicht alle auf einmal überfallen. Wenn er sonst durch das Vorbeiziehen an den Bilderwänden in eine bestimmte Passivität eingelullt wurde, so soll unsere Gestaltung den Mann aktiv machen. Dies sollte der Zweck des Raumes sein“ (LISSITZKY-KÜPPERS 1967, 362).³²⁴

Lissitzky hatte die Absicht, durch eine bestimmte Gestaltung des Raumes die Wahrnehmung des Betrachters im Sinne der Kunst zu leiten, ohne dass hierfür z.B. erklärendes Textmaterial notwendig gewesen wäre. Die Kunst ereignete sich dem Betrachter unvermittelt, er wurde gleichsam von den abstrakten Formen selbst durch die Ausstellung geleitet. In seiner Schrift „Prounenraum“, die er im Zusammenhang mit der Großen Berliner Kunstausstellung verfasste, beschreibt der Künstler, wie genau er sich die aktivierende Wirkung seines Raumes vorstellt.

„In der Ausstellung geht man ringsherum. Darum soll der Raum so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm herumzugehen“ (ebd., 361).³²⁵

³²⁴ Auffällig ist hier die Analogie zu Paul Valérys berühmter Museumskritik. Valéry empfindet überladene Museen als Kampfplätze der Kunstwerke:

„Ich stehe inmitten eines Aufruhrs eingefrorener Kreaturen, deren jede einzelne - ohne daß es ihr gewährt würde – nach dem Nichtvorhandensein aller anderen schreit“ (VALÉRY 1959, 52).

³²⁵ El Lissitzkys neue Raumvorstellung korrespondiert mit seinen Gedanken zu „Proun“, d.h. der neuen Kunst nach der ‚Überwindung der Kunst‘:

„(...) wir sahen, dass die Oberfläche des Prouns als Gemälde aufhört, er wird ein Bau, den man umkreisend von allen Seiten betrachten muss, von oben beschauen, von unten untersuchen“ (LISSITZKY 1967, 344).

In seinem Manuskript „Demonstrationsräume“ (ebd., 361) legt Lissitzky genau dar, welche Wirkung er mit seiner Konzeption in Hannover erreichen will.

Unter der Überschrift „Die Wirkung“ schreibt er:

„Beim Betreten des Raumes (der Ein- und Ausgang ist in der Form des Ständers für die Plastik angedeutet) hat man eine graue Wandfläche vor sich, linker Hand eine ins Weiße, rechts eine ins schwarze gehende. Durch die verschiedenen Breiten der Kassetten sind die Blickachsen verschoben von den Symmetrieachsen der Türen, so entsteht die Rhythmik des Ganzen. Bei jeder Bewegung des Beschauers im Raume ändert sich die Wirkung der Wände, was weiß war, wird schwarz und umgekehrt. So entsteht als Folge des menschlichen Schreitens eine optische Dynamik. Dies Spiel macht den Betrachtenden aktiv. Das Spiel der Wände wird ergänzt von dem Durchschimmern der Kassetten. Der Besucher schiebt die gelochten Deckflächen hinauf oder hinunter, entdeckt neue Bilder oder verdeckt, was ihn nicht interessiert. Er ist physisch gezwungen, sich mit den ausgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen“ (ebd., 362f).³²⁶

Lissitzky erreichte diese Wirkung, indem er die Wand durch grau und weiß gestrichene Lamellen auflöste. Damit entsprach er Dorners Vorstellung von „sich selbst verändernden“ Wänden, die mit den Exponaten korrespondieren sollten.³²⁷ Je nach seiner Position im Raum nahm der Betrachter die Wand in unterschiedlicher Färbung war. Lissitzky installierte an drei Wänden Kassetten mit verschiebbaren Abdecktafeln, die es ermöglichten, Bilder aufzudecken, aber auch wieder abzudecken. Mit dieser Vorgehensweise konnte er eine größere Anzahl von Bildern unterbringen, ohne den Raum damit zu überladen. Die Räumlichkeit war also in zweierlei Hinsicht von Bewegung geprägt. Zum einen dadurch, dass bestimmte Raumteile veränderbar oder verschiebbar waren und zum anderen dadurch, dass sich durch die verschiedenfarbige Lamellierung der Wand für den Betrachter der Eindruck einer stetig wechselnden, irisierenden Bewegung gab.³²⁸ Der Besucher ist gezwungen, sich körperlich mit den aufgestellten Gegenständen auseinanderzusetzen. Nur so, d.h. unter Mitwirkung des Betrachters, konnte der Raum als dynamischer Raum funktionieren. An seiner Stirnwand befand sich eine

³²⁶ Abbildungen des Raum der Abstrakten finden sich u. a. in DORNER 1928, VALSTAR 1985, NOBIS 1988, 225-229.

³²⁷ Vgl. den Brief Dorners vom 23.5.1956 an Dr. Stuttmann; zitiert nach VALSTAR 1985, 104.

³²⁸ Ursprünglich hatte Lissitzky gehofft, diese Raumdynamik noch durch eine periodische Veränderung der elektrischen Raumbeleuchtung steigern zu können. Dies war allerdings nicht möglich, da „in diesem Hallenkomplex keine Leitungen angelegt“ waren (vgl. LISSITZKY-KÜPPERS 1967, 363).

Glasvitrine, die auf Wunsch Dorners eingerichtet worden war. Hier konnten Abbildungen und Dokumente angewandter Künste wie Typographie, Architektur oder Design gezeigt werden, um die Weite des kreativen Spektrums auch jenseits der traditionellen Kunstgattungen zu veranschaulichen. Aus wohl demselben Grund befand sich im Kabinett auch ein Stahlrohrstuhl im Stil des Bauhaus.³²⁹

Im Abstrakten Kabinett wurde ausschließlich gegenstandslose Kunst, Malerei und Plastik der verschiedensten Ausprägung von „De Stijl“ über „abstraction création“ bis zum russischen Konstruktivismus gezeigt, wobei Dorner die Exponate regelmäßig auswechselte.

Für Dorner entsprach Lissitzkys Raumkonzept in idealer Weise seinen kunsttheoretischen Vorstellungen, da es genau das verkörperte, was für ihn auch das Ideal der Architektur darstellte: die Entgrenzung, ja Auflösung des dreidimensionalen Raumes. „An seine Stelle tritt“, wie Giedion 1929 in seinem Artikel über das Abstrakte Kabinett formuliert, „ein neues System von BEZIEHUNGEN und DURCHDRINGUNGEN“ (GIEDION 1929, 105).

Lissitzky geht bei seiner Raumkonstruktion mit Umsicht auf den einzelnen Betrachter ein. Alan Birnholz weist seinem Artikel zu Lissitzkys Aktivierung des Kunstbetrachters darauf hin, dass die Menge an Neuerungen und Veränderungsmöglichkeiten in den jeweiligen Schauräumen immer überschaubar war, wodurch Lissitzky die Überforderung des Betrachters vermied.

„It is as if Lissitzky took the viewer into the new, somewhat frightening world of modern art gently, by the hand.“ (BIRNHOLZ 1980, 99).

Der Künstler arbeitete, so Birnholz, offensichtlich nicht für ein Massenpublikum, sondern für Einzelpersonen. Die Auseinandersetzung mit seinen Räumen, aber auch mit seinen Graphiken und Gemälden stellen immer eine intime und private Erfahrung dar. Lissitzkys Kunst und die Weise, wie er sie *als Raum vorstellt*, führt nicht nur zu einer Begegnung mit Kunstgegenständen, sondern zu einer Begegnung des Betrachters mit sich selbst.

„In the *Abstrakte Kabinett* or the *Proun-space* in this exhibition, one is made conscious of his own individual being“ (ebd., 100).

³²⁹ Es handelte sich um einen Stahlrohrstuhl von Hanns Nietschke, der Dorner sehr imponiert hatte. Cauman schreibt, Dorner hätte den Stuhl in seiner Funktionalität und Neuartigkeit als die „modernste Schöpfung, die er kannte“ eingestuft (CAUMAN 1960, 42).

Obwohl der Künstler das Rezeptionsverhalten bis zu einem gewissen Punkt lenkt, drückt sich doch in dem grundsätzlichen Ansatz der Aktivierung eine neue Wertschätzung des Betrachters aus. „Der Raum ‚dient‘ nicht, sondern er schiebt sich in das Bewusstsein des Betrachters, er fordert ihn auf und er fordert ihn heraus,“ wie Beatrix Nobis schreibt (BEATRIX NOBIS 1991, 76).

Die Kunst entfaltet sich erst, wenn sie vom Betrachter aktiv wahrgenommen wird, so dass man sagen kann, dass die Werke nicht allein vom Künstler geschaffen werden. Der Betrachter ist, indem er rezipiert, selbst am Schaffensprozess beteiligt.³³⁰

Damit fällt im Grunde auch die Unterscheidung zwischen Künstler und Nicht-Künstler. Schon 1920 hatte Lissitzky gefordert: „das Privateigentum am schöpferischen muss vernichtet werden, denn alle sind Schöpfer und es gibt keinerlei Veranlassung zur Einteilung in Künstler und nicht-Künstler“ (LISSITZKY-KÜPPERS 1967, 329f).³³¹

Mit der Konzeption Lissitzkys für das Abstrakte Kabinett hatte der Ausstellungsraum seine Aufgabe als Kunstbehältnis aufgegeben. Die Kunstwerke waren keine Gegenstände, die sich in einem fixen Gegenüber zum Betrachter befanden. Die Auseinandersetzung mit der Kunst war in Bewegung geraten, war dynamisiert. Zusammen mit El Lissitzky hatte Dorner einen Kunstraum geschaffen, der die vierte, die zeitliche Dimension eingehen ließ.

Er war dynamisch und damit der Kunst nach der „Kunst“ im Sinne Dorners angemessen:

³³⁰ Für Judith Barry stellen Lissitzkys konstruktivistische Räume einen Höhepunkt des Ausstellungsdesigns dar, da hier der Betrachter und die Kunst aktiv zusammengeführt werden, nicht zuletzt durch den Einsatz moderner Medien. Kunstpräsentation war nicht nur Zurschaustellung sondern Einladung zum Kunstkonsum (BARRY 2001, 96).

³³¹ Die Avantgarde trachtete nicht nur nach der Zerstörung des bürgerlichen Kunstbegriffs, sondern ebenso, wie es ja auch bei Alexander Dorner bereits anklang, nach der Überwindung einer romantischen Künftlerauffassung, d.h. des weltenthobenen Künftlergenies.

Die Veränderung des Künftlerbildes auch des Selbstbildes des Künftlers in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, ist ein ausgesprochen wichtiges Thema, das hier, obwohl sich daraus auch weitreichende Konsequenzen für die Museumskultur ergeben, nicht weiter verfolgt werden kann. Zur Entwicklung des Künftlerbildes in der Moderne vgl. RUPPERT 1998.

Die idealistischen Forderungen der Avantgarde wurden auch von ihren Vertretern selbst nur selten ernsthaft umgesetzt. Trotz wortreicher Kampfansagen schufen sie weiterhin (markt- und museums-taugliche) Kunstgegenstände und hielten an der Vorstellung des Künftlers als herausgehobener Persönlichkeit fest (vgl. auch BIRNHOLZ 1980, 101). Zur Problematik des zwiespältigen Selbstbildes des Avantgardekünftlers vgl. LINDNER 1976, BEAUCHAMP 1976 bzw. BEAUCHAMP 1998, 57ff und ebd.72ff.

„Das neue Raumbild ist das dynamische: der Raum wird nicht mehr von einem starren, absoluten Standpunkt aus, sondern von einer Mehrheit wechselnder, relativer Standpunkte aus erfaßt, d.h. die neue Vorstellung von Raum resultiert aus einer Durchdringung verschiedener Raumansichten, aus einem Wandern im Raum, so dass die Zeit zur vierten Dimension des Raumes wird“ (DORNER 1931, 130).

5.3.3.3 Die Verbindung von Kunst und Leben

Mit dem Raumkonzept Lissitzkys war es Dorner gelungen – in der von uns entwickelten Begrifflichkeit gesprochen – einen Ereignisraum zu schaffen. Er trägt der Ereigniskunst im Sinne der sich in der Zeit ereignenden Kunst Rechnung. Dorner hat mit dem Abstrakten Kabinett die herkömmliche Ausstellungssituation insofern revolutioniert, als er sich von der Präsentation von Kunst als statischen Gegenständen verabschiedete. Das Ziel der Raumgestaltung war ein ganzheitliches Wahrnehmen der Kunst. Hieraus ergibt sich die für unseren Zusammenhang wichtige Folge, dass Kunstwahrnehmung für Dorner, der sich in jeder Hinsicht von der romantischen Kunst- und Rezeptionstradition lossagte, mehr als ein ästhetisches Vergnügen darstellt. Mit der Dynamisierung des Ausstellungsraumes und der Aktivierung des Betrachters durch Lissitzkys Gestaltung, wurde es ein Ort der aktiven Auseinandersetzung mit dem Werk.³³² So gelang ihm, in seinem Museum mit künstlerischen Mitteln die Forderung nach der Vereinigung von Kunst und Leben einzulösen. Aus dem toten, reproduktiven Museumsarchiv wird ein lebendiges produktives Museum. Das Museum ist Kraftwerk.

5.3.4 Das Museumskraftwerk jenseits der Ästhetik

Dorners neuer Museumsbegriff deckt sich in zentralen Punkten mit der von uns erarbeiteten Vorstellung des Museums als Ereignisort. Die Begegnung von Kunst und Betrachter findet hier, nicht in Form eines ästhetischen Erlebnisses statt, sondern sei es in seinen „Atmosphärenräumen“ oder bei seinem „Kabinett der

Abstrakten“ als existenzielle Positionierung des Betrachters. Der Betrachter erfährt in der Kunst sich selbst.

Zwar finden sich in Dorners kunsttheoretischen Darlegungen keine unmittelbaren Parallelen zu dem von uns weiter oben entwickelten Ereignisbegriff, aber Dorner verabschiedet sich ausdrücklich und in mehrerlei Hinsicht von der romantischen Ästhetik. Für ihn ist Wirklichkeit gleichbedeutend mit Dynamik und folglich lehnt er die Vorstellung des ästhetischen, statischen Kunstwerks als Verkörperung unveränderlicher Werte ab.

„Der Glaube an die radikale Veränderlichkeit der Welt ist mit ‚Ästhetik‘ nicht zu vereinbaren“ (DORNER 1959, 176).

Ebenso wenig kann für ihn Ästhetik eine ausschließlich sinnliche Erfahrung bedeuten: Die Ästhetik hat sich als Formerlebnis überlebt, wie er in „Überwindung der ‚Kunst‘“ schreibt.

Dorner orientiert sich an dem Ästhetikbegriff Deweys:

„Dewey hat das ästhetische Erlebnis als einen offenen Prozeß von ‚doing und underdoing‘ dargestellt, als ein Ringen zwischen den Energien des ‚Ich‘ und den Energien der Umwelt, repräsentiert durch Tradition, andersartige ‚Ichs‘ etc.“ (ebd., 175).

Dies ist, wie Dorner selbst bemerkt „ein gewaltiger Schritt“ (ebd.). Dieser Schritt, führt in die Richtung dessen, was weiter oben Kunstereignis genannt wurde. Die Auseinandersetzung mit Kunst erschöpft sich für Dorner nicht im sinnlichen Gegenüber mit dem ästhetischen Objekt. Es ist ein ganzheitliches, existenzielles Unterfangen. Dies gilt für zeitgenössische Kunst ebenso wie für historische:

„Das Erlebnis historischer Kunst hat überhaupt nur Sinn, soweit es ein Ringen zwischen unseren Energien und denen des historischen Kunstwerkes ist. Es gibt keine ‚Kunst‘ an sich und keine ‚Ästhetik‘ an sich, es gibt nur Umformungsvorgänge.“ (ebd., 176).

In dieselbe Richtung führt Dorners Ablehnung des Museums als „Bildungsanstalt“. Sein Museum ist nicht der Hort einer statischen rationalen Kunstwissen-

³³² Auch damit entsprach Dorner den Vorstellungen der abstrakten Bewegung, über die Will Grohmann in seinem Bericht über die internationale Ausstellung in Dresden schreibt: „Der Konstruktivismus umfasst alle Bemühungen eines synthetischen, aus der Kunst in das Leben übergreifenden Gestalterwillens, der auf frei künstlerischer und ingenieurhafter Intuition in gleichem Maße beruht und die Apathie der Öffentlichkeit gegen Kunst durch künstlerische Umgestaltung der Wirklichkeit besiegt, zwischen Kunst und Leben die Grenzsteine verrückt“ (GROHMANN 1926, 383).

schaft, denn die Auseinandersetzung mit Kunst ist mehr als ein eindimensionaler, verstehender Akt.³³³ Das Museum ist für ihn, wie wir sahen, *Erziehungsanstalt*, d.h. es zielt auf eine gesamtkulturelle Orientierung des Museumsbesuchers.

Dorners Museum will die Begegnung des Menschen in seiner Gegenwart mit seiner kulturgeschichtlichen Verfasstheit ermöglichen. Dies macht verständlich, dass es sich gerade den neuesten künstlerischen Entwicklungen annehmen muss, vor allem deshalb, weil sie noch nicht kunstgeschichtlich kategorisiert und kategorisierbar sind und noch unabhängig von einer statischen Einordnung wirken können. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwartskunst ist für Dorner die Voraussetzung für die Entwicklungsfähigkeit des Museums:

„Was das Museum sich aber bestimmt nicht mehr leisten kann, ist dieses: abzuwarten, bis die Situation moderner Kunst sich ‚geklärt‘ hat. Denn das hieße, dem Museum den Kopf abzuschlagen. Von einem Rumpf erwartet man nicht, dass er wirkt und wächst“ (ebd., 180).

Indem es sich auf die zeitgenössische Kunst einlässt, überwindet es nicht nur seinen geschlossenen Tempelstatus, sondern auch seinen fest gefügten und selbstbezogenen Archivcharakter. Das Museum ist nicht nur Institution der Bewahrung, Sammlung und Einordnung des Vergangenen, es wird zu einem Ort der künstlerischen Experimente, mit anderen Worten zu einem Laboratorium, in dem mit der Kunst eine Erforschung der kulturellen Vergangenheit, vor allem aber auch der Gegenwart, möglich wird.

Dieses Laboratorium arbeitet in bewusster Ausrichtung auf die gegenwärtige Lebenspraxis. Es stellt die Kunst dem Leben nicht gegenüber, indem es absolute künstlerische Werte reproduziert, aus dem Strom des Lebens isoliert und aufbewahrt. Das Museum als Laboratorium schafft selbst Werte, es wird vom Reproduzenten zum Produzenten.

³³³ Die Kunstgeschichte im herkömmlichen Sinne steht für Dorner der Lebendigkeit der Kunst im Wege. Er warnt auch eindringlich davor zeitgenössische künstlerische Tendenzen mit kunstwissenschaftlichen Kategorien fassen zu wollen. Kunstgeschichte hat, wie auch die Kunst selbst, dem Prinzip der Selbstveränderung zu gehorchen.

„So wird Kunstgeschichte zum offenen Wachstum. Als Stilgeschichte wird die Kunstgeschichte notwendig versuchen müssen, nicht nur zu beweisen, sondern auch zu bewirken, daß in der gegenwärtigen Entwicklung gewisse Elemente unverändert erhalten bleiben. Sie wird daher nur darauf hinweisen können, was „immer“ noch da ist und ewig bleiben wird und nicht, was „schon“ da ist und noch nie da war. So wird sie zur Hinderung des modernen Lebens statt zu seiner Förderung (...).“ (DORNER 1959, 179).

„Der neue Typ würde eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften“ (ebd., 181).

Für Dorner wächst dem Museum die Aufgabe der gesamtgesellschaftlichen Integration zu: „Dieser neue Typ eines Museums würde“, wie Dorner im abschließenden Satz seiner „Überwindung der ‚Kunst‘“ schreibt, „mithelfen an der dringend nötigen Integrierung des Lebens, an der Einigung des Menschen auf dynamischer Grundlage“ (ebd., 182).

Dorners Charakterisierung des Museums als Kraftwerk, als lebendige und in der Gesellschaft aktive Institution, hat enormen Einfluss auf die Museumskonzeptionen im 20. und 21. Jahrhundert ausgeübt. Besonders für die junge innovative Kuratorengeneration, vertreten etwa durch Hans Ulrich Obrist oder Peter Noever, ruht in Dorners Kraftwerk-Gedanke die Zukunft des Museums.³³⁴

5.3.5 Dorners Grenze

Dorners Museumskonzept hat im Hinblick auf die Zielrichtung unserer Darlegungen jedoch auch klare Grenzen. Diese ergeben sich überraschenderweise, aus der Tatsache, dass Dorner, obwohl er sich grundlegende Gedanken zur Neufassung des Begriffs Kunst macht, im Grunde einem traditionellen Kunstbegriff verhaftet bleibt. Letztendlich zieht Dorner bei seinen Konzepten nicht die Konsequenz aus seiner Theorie einer „Überwindung der ‚Kunst‘“. Die Grenze seines Kunstverständnisses ist die Abstraktion, die sich, wie wir bereits darlegten, als letzte Ausformung der ästhetischen Objektkunst erweist.

Dorner ist der Ansicht, dass die abstrakte Bewegung das Versprechen einer Vereinigung von Kunst und Leben einlöst. In den Kompositionen von Malewitsch oder Lissitzky kommt für ihn die freie Dynamik des Lebens zur Anschauung. Für den heutigen Betrachter (und ebenso für einen Großteil seiner Zeitgenossen) sind diese Zusammenhänge nur noch mittelbar nachzuvollziehen. Abstrakte Kompositionen erscheinen zunächst nicht als Ausdruck einer Einheit von Kunst und Leben, sie wirken, primär ästhetisch, d.h. ihrer sinnlichen Form nach.

Dorner bleibt einer Kunst verpflichtet, die wir als „ästhetische Erlebniskunst“ beschrieben haben.

³³⁴ Hans Ulrich Obrist bezieht sich in seinen Texten und Vorträgen zum Museum immer wieder auf Dorner (vgl. z.B. NOEVER 2001, 171, HILLER/MARTIN 2001, 26).

Damit endet sein Kunstbegriff dort, wo er für unseren Zusammenhang relevant wird. Diejenige Kunst, die wir als Ereigniskunst beschrieben, d.h. als prozesshafte vergängliche Werke, kamen nicht in Dorners Blickfeld.

So konnte Dorner z.B. mit den innovativsten Werken von Kurt Schwitters, in denen der Künstler das herkömmliche Kunstdenken radikal in Frage stellte, nichts anfangen. Sein Urteil über den Merzbau war vernichtend. Er verkörperte für ihn eine „Schmutzansammlung und Schmiererei, ein kranker und krankmachender Rückfall in die soziale Unverantwortlichkeit eines Kindes, das mit Abfall und Schmutz spielt“ (vgl. CAUMAN 1960, 44).

Die Tatsache, dass Schwitters Bau eine geniale Auflösung der Grenzen der Kunst darstellt und Kunst und Leben ununterscheidbar machte, dass er also genau jenes verkörperte, was Dorner in seinen eigenen Schriften (wenn auch in anderem Kontext) beschwor, konnte er seinerzeit nicht sehen. Dorners Wertschätzung des Künstlers beschränkte sich auf dessen Kollagen und abstrakte Kompositionen.³³⁵ Dennoch bleiben Dorners Überlegungen zum Kunstmuseum faszinierend. Er analysierte die problematische Situation des Museums in sehr differenzierter Weise vor dem Hintergrund der künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit. Mit beeindruckender Konsequenz und Energie setzte er seine Pläne auch gegen die damaligen Widerstände in die Praxis um.

Mit seiner Arbeit tritt sowohl die Museumspraxis als auch die Museumstheorie in eine neue Ära ein. Auch wenn ihm letztendlich die Überbrückung der Kluft von Kunst und Leben nicht gelang, verabschiedet er sich, indem er die Dimension der Zeit in die Präsentation eingehen lässt, dennoch endgültig vom romantischen Musentempel und seinem statischen Hintergrund. Sein Museum reproduziert nicht gängige wissenschaftliche Systematik, es ist nicht ‚Bildungsanstalt‘, ganzheitliche ‚Erziehungsanstalt‘. Unter Dorner wurde das Museum aus seiner romantischen Lethargie erweckt und schickte sich an, ein für seine Zeit gesellschaftlich relevanter Ort zu werden. Er formulierte so erstmals den bis heute gültigen Topos vom *lebendigen Museum* konsequent aus.

³³⁵ Auch Dorners Raumtheorie, das Herzstück seiner „Überwindung“, hat aus der hier entwickelten Sicht spürbare Grenzen, da sie sich nach wie vor an dem Raum der Physik orientiert, selbst wenn die klassische Zentralperspektive als Bezugssystem aufgegeben und der Raum dynamisiert wird. Der Raum, der für die „Ereigniskunst“ und damit auch für Schwitters relevant ist, bewegt sich außerhalb physikalischer Kategorien. Der Raum der Ereigniskunst ist existenzieller Raum. Dorner fasst Raum physikalisch und nicht als existenzielles Phänomen. Kunst ist für ihn immer noch im Raum. Ereigniskunst jedoch eröffnet Raum. Daher konnte er auch Schwitters Merzbau nicht verstehen.

Dorner vertrat seine Idee eines lebendigen Museums als Kraftwerk allerdings nicht mit Absolutheitsanspruch. Sein Ziel als Museumsdirektor bestand darin, Lösungen zu finden, die seiner Zeit und der künstlerischen Entwicklung seiner Gegenwart entsprachen.³³⁶ Sein lebendiges Museum ist die Konsequenz aus der Einsicht, dass in einer Zeit, in der die Naturwissenschaften ein dynamisches Erklärungsmodell der Wirklichkeit formulierten, das herkömmliche statische Objektmuseum nicht mehr angemessen ist.

Bei Dorners Museumsarbeit zeigt sich erneut in aller Deutlichkeit, dass Museumsauffassungen und Präsentationskonzepte immer abhängig von dem zu Grunde liegenden Kunstbegriff sind. Auch Dorners revolutionäre Museumsüberlegungen fanden ihre Grenzen in seinem Kunstverständnis, das letztlich dem ästhetischen Objekt treu geblieben war. Wie nun, so lautet die nächste Frage unserer Untersuchungen, entwickelt sich die Museumsinstitution, wenn diese Grenze des Kunstbegriffs überschritten wird? Zur Diskussion dieser Frage werden wir einen gewaltigen Sprung in der Museumsgeschichte des 20. Jahrhunderts machen. Nach Dorners Museumsreform der 20er Jahre sollen im folgenden einige Positionen von Kuratoren, Theoretikern und Künstlern der 70er Jahre vorgestellt werden. Die Kontinuität der Argumentation bleibt jedoch gewahrt, denn auch sie versuchen wie Dorner, vor dem Hintergrund der Entwicklung der Künste im 20. Jahrhundert und der Erweiterung des Kunstbegriffs, die Rolle des modernen Museums neu zu bestimmen. Es wird sich zeigen, dass die Meinungen zur Zukunft des Museums beträchtlich auseinander gehen, wobei das traditionelle Museumsmodell des Archivs und das innovative Modell des Labors einander als Gegenpositionen gegenüber stehen. Die Reformbereitschaft hängt, wie sich zeigen wird, wiederum vom jeweiligen Kunstverständnis ab bzw. von der Bereitschaft auf die Erweiterung des Kunstbegriffes einzugehen. Besonders unter den Museumskuratoren zeigen sich Tendenzen, am herkömmlichen Objektmuseum festzuhalten, während Theoretiker und Künstler eher eine Öffnung und Reform des Museums vorantreiben. Anschließend an diese Darlegungen sollen die museumsbezogenen Arbeiten zweier Künstler vorgestellt und diskutiert werden, die sich vollständig vom herkömmlichen Kunstverständnis lösen und aus der Perspektive eines erweiterten bzw. schließlich sogar entgrenzten Kunstbegriffs Museumsprojekte entwickeln, die das Museum endgültig in ein Experimentierfeld verwandeln.

³³⁶ Es gab in Dorners Augen durchaus Zeiten, für die der statische Museumstyp angemessen war (vgl. DORNER 1959, 182).

5.4 Die Museumsdebatte der 70er Jahre

Die Museumsdiskussion der 60er und 70er Jahre ist für unseren Zusammenhang besonders interessant, weil der kulturpolitische Zeitgeist, vor dem sie geführt wurde, eben jene Aspekte des traditionellen Kunstverständnis in Frage stellt, auf die die herkömmliche Museumsinstitution aufbaut: Ab der Mitte der 60er Jahre erfolgt eine grundsätzliche Neubewertung des Verhältnisses von Kunst und gesellschaftlichem Leben in Form einer direkten Ausrichtung des kulturellen Lebens auf die gesellschaftliche Lebenspraxis und den Menschen als soziales Subjekt.³³⁷

Die Voraussetzung für die neue Position, die Kunst und Kultur in der Gesellschaft einnehmen sollten, war ein radikaler Wandel des herkömmlichen Kunstverständnisses. Die Grenzen des traditionellen engen Kunstbegriffs wurden restlos aufgegeben. Während früher lediglich die Werke aus dem eng begrenzten Kanon der Hochkultur als Kunst galten, wurde mit der Demokratisierung der Kultur in letzter Konsequenz „alles Kunst“.

So kamen in den 70er Jahren zum ersten Mal jene Formen der Kunst ins Blickfeld der Museumsdiskussion, die künstlerische Methoden jenseits der akademischen Tradition wählten, eben jene Kunst, die wir als Ereigniskunst bezeichnen.

5.4.1 Die Dynamisierung des Archivs

Die neue Kulturpolitik forderte einen näheren und intensiveren Gegenwartsbezug der Kultur und seiner Institutionen. Auch das Museum sollte sich in Bewegung

³³⁷ Programmatisch ist die neue Kulturpolitik in Hilmar Hoffmanns Schrift „Kultur für alle“ (HOFFMANN 1981). Er forderte, dass Kunst und Kultur im sozialen Leben integriert werden sollten und für alle gleichermaßen zugänglich zu machen seien. Kunst sollte ihren elitären Status verlieren und gesamtgesellschaftlich wirken. Er forderte eine Demokratisierung der Kultur. Indem nun die Kunst einem möglichst großen Teil der Bevölkerung zugänglich gemacht wurde, sollte deren Bewusstsein für die demokratischen Grundwerte gestärkt, bzw. deren „Emanzipationsprozess“ gefördert werden. Das Ziel war eine Demokratisierung durch Kultur.

setzen und seine Stellung als wirkungsloses und damit nutzloses Kunstdepot überwinden.³³⁸

Eine entscheidende Rolle in der Museumsdiskussion der 70er Jahre spielt die Dynamisierung bzw. die Aktivierung des Museums, einem Punkt, der auch den Kern von Alexander Dorners Museumsarbeit gebildet hatte.³³⁹

Gerhard Bott unterstreicht in seinem einleitenden Aufsatz zu „Das Museum der Zukunft“, der wichtigsten Aufsatzsammlung dieser Zeit zu diesem Thema, dass die Zukunft des Museums von seiner permanenten Wandelbarkeit abhinge. Beweglichkeit sei von jeher eine Grundvoraussetzung für die Überlebensfähigkeit des Museums. Mit einigem Stolz zitiert er Goethe, der die Regheit der Darmstädter Sammlungen (deren Kurator Bott in den 70er Jahren war), lobt:

„Was jedoch beinahe mehr als die Schätze selbst den Besucher anspricht, ist die Lebendigkeit, welche man dieser Sammlung als sich immer fortbildenden anmerkt. Alle Fächer sind in Bewegung; überall schließt sich was neues an.“ (Zitiert nach BOTT 1970, 7).³⁴⁰

Dort, wo dieser Wandel nicht stattfindet, stellt sich unweigerlich ein Gefühl der Unzufriedenheit ein. Im Zentrum der Dynamik des Museums sollte nach Bott immer der Besucher und sein Informationsbedürfnis stehen. Das Museum ist eine Institution, die sich dem demokratischen Grundverständnis gemäß als Bildungsstätte verstehen muss. Bildungsvermittlung ist „Aufgabe und Legitimation der Museen“ (ebd., 8).³⁴¹

Zur Bewältigung dieser Aufgabe kann sich die Museumsarbeit nicht auf die Museumsräumlichkeiten beschränken. Kunst muss „Teil des Lebens, überall sichtbar und wirkungsvoll sein“ (ebd.). Zeitgemäße Präsentation aktiviert vielmehr die Kunst und trägt so dazu bei, dass sich der Mensch an seiner gesellschaft-

³³⁸ Im Hintergrund der Kulturdebatte und damit auch der Museumsdiskussion jener Jahre steht Herbert Marcuses einflussreiche Schrift „Über den affirmativen Charakter der Kultur“ (MARCUSE 1965). Wenn man vom traditionellen Kunstmuseum als Institutionalisierung der Distanz von Kunst und Leben spricht, verkörpert es genau das, was Marcuse den „affirmativen Kunstbegriff“ nennt.

³³⁹ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der Museumsinstitution zu den neueren künstlerischen Strömungen der 60er und 70er Jahre liegt mit MISSELBECK 1980 vor.

³⁴⁰ Siehe auch GOETHE 1818, 125; ausführlich beschäftigt sich Rudolf Berliner in einem frühen museumshistorischen Aufsatz mit Goethes Reaktion auf die Darmstädter Sammlung (BERLINER 1928).

³⁴¹ Auch für Christoph Vitali kann, wie er in einem neueren Aufsatz schreibt nur ein umfassend dynamisches Museum seine demokratische Aufgabe erfüllen (vgl. VITALI 2000).

lichen Gegenwart orientiert. Auf diesem Wege entgeht das Museum der Gefahr, ein Ort der „Neutralisierung der Kultur“ zu werden.³⁴²

„Hier im Museum, nicht nur in einer auf die Unterrichtung über die Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst beschränkten temporären Ausstellung (Documenta – Biennale), will der Interessierte sich orientieren“ (BOTT 1970, 8).

5.4.2 Junge Kunst im Museum

Das Kunstarchiv und der Bereich für zeitgenössische Kunst sind allerdings voneinander zu trennen. Beye plädiert dafür, dass im Falle der zeitgenössischen Kunst das Museum von seiner ordnenden und archivierenden Aufgabe gänzlich Abstand nehmen und auf Kategorisierungen im Sinne einer chronologischen oder thematischen Einordnung verzichten sollte.

Es geht nicht an, wie er meint, „von überlieferten Bildvorstellungen aus die Grenzen noch ‚museumsfähiger‘ Kunst zu bestimmen, wenn diese Grenzen durch die Kunst selber aufgehoben und damit neue Formanschauungen konstituiert werden“ (ebd., 19).

Im Falle der Ermöglichung junger Kunst sei es nicht die Aufgabe des Museums, die Kunstgeschichte weiter zu schreiben, sondern die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Besucher zu erweitern. Diese Erweiterung geschieht in besonderem Maße in der Auseinandersetzung mit ungewohnten Kunstformen, woraus sich eine spezielle Verantwortung des Museums für die junge Kunst ergäbe. Gerade die Kunst, die von bisherigen Einteilungen nicht fassbar ist, die er, offenbar bezugnehmend auf die damalige Kunstdiskussion, „Kunst der Kunstlosigkeit“ (ebd.) nennt, ist auf das Museum als Präsentationsraum angewiesen.

Die Arbeiten neuerer Kunst stellen jedoch, wie Beye bemerkt, für einen Großteil der Kunstmuseen eine Überforderung dar, allein deswegen, weil sie mit ihrer Raumaufteilung den Formen und Formaten dieser Werke nicht gewachsen sind (ebd., 18). Arbeiten wie jene von Jackson Pollock können nicht wie herkömmliche Gemälde präsentiert werden und erfordern eine besondere Behandlung bei der

³⁴² Adorno spricht, wie bereits erwähnt von einer „Neutralisierung der Kunst im Museum (A-DORNO 1973, 16).

Hängung.³⁴³ Beye schlägt variable Ausstellungsräume vor, die es erlauben je nach Art der Kunst die Präsentationssituation zu gestalten.

Auch sollten bestimmte Räume so gestaltet sein, dass sie sich für Installationen und andere Raumkunst eignen, Räume,

„die nicht mehr in dienender Funktion Einzelwerke, sondern die nur mehr sich selbst präsentieren, indem sie Lichtspiele und kinetische Objekte mit der Architektur so klar und zwingend verbinden, dass sie mit dieser eine anschaulich erlebbare Einheit bilden“ (ebd.).

Es stellt sich für Beye die Frage, wie ein historisch gewachsenes Museum, das in der Bewahrung der Werke eine seiner wichtigsten Aufgaben sehen muss, die neuen Kunstformen speichern und der Nachwelt erhalten kann. Damit gelangt er mit seinen Überlegungen zu dem Punkt, der das Zentrum dieser Arbeit darstellt: Wie ist mit Ereigniskunst umzugehen, d.h. mit einer Kunst, die nicht langfristig als ästhetisches Objekt, d.h. als Kunstgegenstand oder Rauminstallation funktioniert sondern die, wie er es nennt „transitorisch“ ist, wie etwa das Happening?

Ein einfaches Präsentieren der Schaustücke kann hier nicht ausreichen. In seinen Augen bietet es sich an, diese Form von Kunst „ausstellungstechnisch zu inszenieren und filmisch zu speichern, um sie alsdann in Archive einzubeziehen, denen hierdurch in der Zukunft die Funktion der Übermittlung zufallen wird“ (ebd.).³⁴⁴

Beyes Ausführungen sind ein Versuch, lebendige, gegenwartsbezogene Kunst mit der bewahrenden traditionellen Museumsinstitution zu vereinbaren. Zu einer wirklich grundlegenden Reform gelangt er mit seinen Gedanken allerdings nicht, da er letztendlich das Museum mit neuen Präsentations- und Bewahrungsmitteln, als Archiv aufrecht erhält. Die grundsätzliche Spannung zwischen Ereigniskunst und Archivmuseum ist damit nicht gelöst. Gerade für Kunst, die den Schritt ins Leben tut und damit den kulturpolitischen Zielen der Zeit am ehesten entspricht, ist das Museum als bewahrender Ort, als Archiv, nicht geeignet.

5.4.3 Die konservative Position – Museum als künstlerische Instanz

³⁴³ Wie wir oben sahen, gehen seine Arbeiten weit über das herkömmliche Verständnis des Tafelbildes hinaus und wirken auch anders als dieses auf den Betrachter.

Es gab jedoch in den 60er und 70er Jahren auch prominente Stimmen, die sich deutlich gegen eine Vermengung des politisierenden Zeitgeistes mit der Kunst und für eine Weiterführung des traditionellen Konzepts eines in sich geschlossenen Museums aussprachen: Das Museum sollte Kunstarchiv bleiben und seine Aufgabe in Bewahrung künstlerischer Werte und ihrem Erhalt im Strome gesellschaftlicher und kultureller Veränderungen sehen.

Es waren besonders die Kunstwissenschaftler unter den Kuratoren, die sich für die Aufrechterhaltung einer grundsätzlichen Unabhängigkeit der Museumsinstitution von gesellschaftspolitischen Zusammenhängen einsetzten. Sie warnten davor der Mode einer totalen Soziologisierung aller Lebensbereiche auch in den Kunstinstitutionen nachzugeben und stellen sich damit gegen den Trend einer Erweiterung des Kunstbegriffes in das gesellschaftliche Feld.

5.4.3.1 Gegen eine Soziologisierung der Museen

So ist beispielsweise Werner Haftmann, seinerzeit Direktor der Berliner Nationalgalerie und künstlerischer Leiter der Documenta VI, der linksliberale Zeitgeist suspekt. In seinem Beitrag zu „Das Museum der Zukunft“ führt er aus, dass er der ewig gleichen und immer unüberlegteren Kritik am traditionellen Museum von Seiten selbst ernannter Gesellschaftsverbesserer und ebenso der Künstler überdrüssig sei (HAFTMANN 1970).³⁴⁵

Jene Kritiker, die das Museum als abgeschottete trostlose Lagerstätte der Kunst bezeichnen und mit modischen Zeitgeistfloskeln eine neue Gesellschaftsrelevanz der Museen fordern, übersehen, wie er meint, dass traditionelle Museen wie die Nationalgalerie riesige Besuchermengen anziehen und auf diese Weise in einem regen Austausch mit der gesellschaftlichen Öffentlichkeit stehen. Haftmann hegt den Verdacht, dass diese Kritik um ihrer selbst willen formuliert wird und dass sich die Kritiker selbst durch ihre Realitätsferne in selbstreferenzielle Elfenbein-

³⁴⁴ Wie bereits Dorner führt auch Beye die elektronischen Medien, etwa den Film als Bewahrungs- und Vermittlungsinstrument für neue Kunst an. Im Laufe der Ausführungen zur gegenwärtigen Museumskultur wird auf die Neuen Medien als mögliche Bewahrungsmittel noch zurückzukommen sein.

³⁴⁵ Er selbst hatte als Mitorganisator der ersten drei Documenta-Ausstellungen Deutschland wieder auf die Höhe der internationalen Kunstszenarie gebracht und dafür gesorgt, dass sich die Kunst ehemals verfemter Künstler etablieren konnte. Darüber hinaus verfasste er das Werk „Die Malerei des 20. Jahrhunderts“, eine kunsthistorische Bestandsaufnahme der modernen Malerei, die bis heute ihre Bedeutung nicht verloren hat (HAFTMANN 1954).

türme manövrieren.³⁴⁶ Er geht mit den linksintellektuellen Kritikern – er spricht von „Kunstsoziologen und ihrem politologisch verseuchten Anhang von Kunstkritikern“ (ebd. 113) hart ins Gericht. Es legt sich ihm die Frage nahe,

„ob diese negative Kritik sich nicht aus einer verengten, sektiererischen Haltung herleitet, die aus ziellosem Avantgardismus, futurologischen Träumereien, aus schematisch verkürzten Vorstellungen von rapide wechselnden Kunstabläufen und einem vom Narzismus der eigenen kleinen Gruppe gereizten Hang zur Verneinung an den Tatsachen des kulturellen Lebens unserer Gesellschaft absichtlich vorbeigeht, um unter dem Ruf nach radikaler Veränderung Verwirrung zu stiften“ (ebd. 110).

Das Museum als Ort der täglichen Begegnung mit Kunstwerken funktioniert bestenfalls, so Haftmann, und die Behauptung, das Museum sei ein lebensferner Elfenbeinturm sei schlicht falsch. Vor einer zu engen Vermengung von Kunst und Gesellschaft bzw. Politik warnt Haftmann nachdrücklich. Nicht nur die nationalsozialistische Kulturpolitik, sondern auch die Entwicklung der Kunst in den kommunistischen Staaten sollten ausreichen, allzu eifrige Kritiker eines Besseren zu belehren.³⁴⁷ Ebenso wenig könne er die Künstler ernst nehmen, von denen die meisten nicht gegen die Museen wetterten, sondern gegen die Tatsache, dass sie dort mit ihren Werken keinen Einlass bekämen. Die herausragende Bedeutung der Museen als Schule und Inspirationsquelle für die wichtigsten Künstler der Moderne stehe außer Frage. Diejenigen zeitgenössischen Künstler, die ihre demonstrative Abneigung gegen die künstlerische Tradition kundtäten, bezeugten mit ihrer Kritik lediglich ihre künstlerische Beschränktheit:

„Erfährt man im Gespräch mit jungen Künstlern heute, dass sie dem Museum tunlichst aus dem Weg gehen und auf ihren Reisen (...) die Begegnung mit den großen Meistern meiden, um nicht – wie sie sagen – in ihrem eigenen Weg irritiert zu werden, so ist dieser Narzismus, (...) nichts als Zeichen einer konstitutionellen Schwäche, die sich mit der Akklamation und der Stallwärme des eigenen Rudels zufrieden gibt“ (ebd., 112).³⁴⁸

³⁴⁶ Schon kurz nach dem Krieg hatte Haftmann in einem Artikel sich gegen jene Intellektuellen gewandt, die in rhetorisch versiertem Pessimismus allzeit eine Krise der Kultur heraufbeschwören wollten (vgl. HAFTMANN 1947).

³⁴⁷ Das Verhältnis von Kunst und Politik beschäftigte Haftmann bereits in einer Reihe früherer Aufsätze, vereinigt in seinem „Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart“ (vgl. HAFTMANN 1960, 66-122).

³⁴⁸ Bei der Schärfe der Kritik Haftmanns an den Künstlern und ihrem Verhältnis zum Kunstmuseum darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Unbehagen der Künstler gegenüber dem Museum trotz aller Reformen nicht abgenommen hat. Vgl. hierzu KRAVAGNA 2001, NOEVER 2001a, NOEVER 2001b.

Seine gesellschaftspolitische Verantwortung hat der Künstler für Haftmann nicht von sich. Diese ist nur ein Konstrukt ideologisch verblendeter und von den Medien aufgeputschter Soziologen. Der Künstler der Gegenwart werde nicht, wie die Kritiker behaupten, vom bürgerlichen Kunstbetrieb, sondern vom soziologischen Zeitgeist instrumentalisiert:

„Indem man den Künstler zum „zoon politikon“ macht – was Gottfried Benn so hübsch die „Balkan-Idee“ nannte – paßt man ihn ein, ordnet ihn unter, schneidet ihn zurecht nach den jeweiligen Schnittmusterbögen, die die Soziologie von ihrem verkürzten Wirklichkeitsbegriff und ihrem auf soziale Verhaltensweise abgekürzten Ausgangsmaterial her entwirft“ (ebd. 113).³⁴⁹

5.4.3.2 Die kunstimmanente Aktivierung des Archivs

Gerade in der Abhebung von der bewegten und unzuverlässigen Kunstszene, in der mehr Scharlatane als echte Künstler ihr Unwesen treiben, bestimmt sich nach Haftmanns Auffassung die Rolle des Museums der Gegenwart. Es ist eine Sammlung der großen, bewährten Kunst und fungiert dergestalt als Archiv der künstlerischen Maßstäbe. Damit ist es der Ort, an dem eine Bestimmung, was in der Kunst gut und was schlecht ist, erst möglich wird. Aus der Sicht Haftmanns erhält die Museumsinstitution damit die Position, die nach allgemeiner Auffassung der zeitgenössischen Kunst zukommen sollte: die Position einer kritischen und mahnenden Instanz im Kunstbetrieb. Die Aufgabe des Museums ist demnach, wie Haftmann es ausdrückt, eine „aggressive und böartige“. Sie besteht darin,

„der Stachel im Fleisch gegenwärtiger Kunstproduktion zu sein und auf der einzelnen abgeschlossenen Leistung zu bestehen und nicht zuzulassen, dass diese in den schrecklichen Konformismen lärmender Kunststrudel ertränkt wird“ (ebd. 112).

Diese Aufgabe kann das Museum nur wahrnehmen, wenn es sich nicht von den jungen Kunstströmungen beliebig vereinnahmen lässt. Zwar muss es immer offen sein für die Entwicklungen der Gegenwart; es darf jedoch auf keinen Fall ausschließlich das Experimentierfeld für junge Künstler werden.

³⁴⁹ 1948 hatte Gottfried Benn im so genannten „Berliner Brief“ in sehr direkter Form Kritik an der Politikultur der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg geübt, die er als überintellektualisiert empfand. Er schreibt: „Das Abendland geht nämlich meiner Meinung nach gar nicht zugrunde an den totalitären Systemen oder den SS-Verbrechen, auch nicht an seiner materiellen Verarmung oder an den Gottwalds und Molotows, sondern an dem hündischen Kriechen seiner Intelligenz vor den politischen Begriffen. Das Zoon politikon, dieser griechische Mißgriff, diese Balkanidee – das ist der Keim des Untergangs, der sich jetzt vollzieht“ (BENN 1992, 281f). Vgl. hierzu auch TRAMPEDACH 2000.

In diesem Geiste hatte Haftmann 1964 sein „Museum der 100 Tage“, die Documenta III gestaltet, als eine Documenta der etablierten, großen Kunst, auf der, obwohl Haftmann auch den damals noch weniger bekannten Joseph Beuys eingeladen hatte, jene Künstlerpersönlichkeiten dominierten, die sich traditioneller Ausdrucksformen bedienten.

Haftmann sah seine Documenta ganz bewusst abgehoben vom Lauf der gegenwärtigen Ereignisse in der Kunstszene. Die hier präsentierte Kunst sollte unabhängig, sogar abgeschottet von der „außermusealen“ Wirklichkeit für sich ihre Kraft entfalten. Im Vorwort zum Documenta-Katalog schreibt er:

„Kunst in diesem Verstande hat keinen Modell- oder Entwurfscharakter, sondern den Charakter des Vor-Wurfs, der weit jenseits zeitgenössischer Verwertbarkeit steht (...) sie ist frei von jeder sozialen Bindung, besteht als einzelnes Ereignis ganz für sich und hält sich einzig in ihren eigenen Rängen und im Gespräch mit ihrer eigenen Geschichte, in welchem unter Umständen ein Wort von Tintoretto, eine Formel Poussins, ein Leitsatz Cézannes oder ein Zuruf aus Peru wichtiger sein können als die begeisterten Erfindungen der zeitgenössischen Welt. Selbst das sogenannte „Moderne“, das wir ständig im Munde führen, ist bereits eine Verengung der ungeheuren Freiheit, die im Raum der Kunst verwaltet wird. Davon soll Documenta III berichten“ (HAFTMANN 1964 I, XV).

Am liebsten hätte er auf die Darstellung des „Gesamtaspekts der modernen Kunst“ gänzlich verzichtet und die „Moderne“ aus ihren zeitlichen Bezügen herausgerückt, um sie „vor den Fond schon zeitlos gewordener Kunst zu stellen“ (ebd.).

Das Präsentationsmodell, das sich in Haftmanns Documenta-Konzept von 1964 ausdrückt, wirkt erstaunlich konservativ. Es erinnert an Museumskonzepte der Museumsreformbewegung des frühen 20. Jahrhunderts, wie etwa jenem von Wilhelm Valentiner, das er 1918 dem preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung eingereicht hatte.³⁵⁰ Valentiner schreibt dort:

„Die Museen sind Erinnerungsstätten der besten künstlerischen Leistungen des Volkes, ja der Menschheit, die aus dem eingeborenen Drang der Persönlichkeit nach Verewigung ihres höchsten Schaffens heraus schon vor Jahrhunderten errichtet wurden. Sie werden weiterbestehen und auch die Stätten

³⁵⁰ Vgl. hierzu FLACKE-KNOCH 1985, 16ff bzw. FLACKE-KNOCH 1980.

sein, in denen jene Künstler fortleben, die jetzt gegen sie kämpfen, wenn es ihnen bestimmt ist, „alte Meister“ zu werden“ (VALENTINER 1919, 7f).

Haftmanns Documenta stellt sich im wahrsten Sinne als ein *Museum* der 100 Tage dar. Sie tritt als ein Kunst-Archiv der jüngsten Vergangenheit auf, in dem die Kunst der Gegenwart ihre Meister findet. Ein Museum mit einem so verstandenen Gegenwartsbezug erhält seine Bedeutung nicht durch eigene künstlerische Aktivität, sondern, indem die präsentierten Bestände in immer neuer Interpretation und im Vergleich der Werke untereinander ihre Wirkung entfalten. So entwickelt Haftmann eine Kunst-immanente Interpretation des Begriffs eines aktiven Laboratoriums. Es soll, wie er im Documenta-Katalog schreibt,

„dem einzelnen Kunstwerk einen Umraum geben, in dem es zu seiner ganzen Fülle und Bedeutung kommt; es soll immer wieder zu einem Laboratorium künstlerischer Arbeit werden, zur Arbeitsstätte des Künstlers selbst“ (HAFTMANN 1964 I, XVI).

Bei seiner Rede zur Jahrhundertfeier der Hamburger Kunsthalle entwickelt Haftmann einen bemerkenswerten Gedanken, in der er diese Idee des aktiven Museumsarchivs als Laboratorium des Künstlers näher ausführt: Die Aufgabe des Museums besteht nach Haftmann darin, die Arbeit des Künstlers weiterzuführen. Das, was der Künstler schafft, d.h. das Kunstwerk entwickelt seine Wirkung und vor allem seine kunsthistorische bzw. gesellschaftliche Relevanz erst vollständig im Museum in der Korrespondenz mit anderen Werken:

„Das Museum eifre dem Künstler nach, indem es das, worin eine erlebte vollständige Wirklichkeitserfahrung sich als Bild entwirft, bei sich versammelt und ihre Neuartigkeit und Besonderheit durch den Vergleich mit früheren Leistungen vollends sichtbar macht“ (zitiert nach SCHMIED 1970, 248).

Die Kunst bewährt sich für Haftmann im Museum und nicht, wie Heise behauptet hatte, außerhalb seiner Mauern (HEISE 1920, 3).³⁵¹

³⁵¹ Andere Werke sind folglich für die Wirkung eines Kunstwerkes nicht störend, sondern verstärken sie. Wieland Schmied, der Haftmanns Äußerungen zum Anlass für seinen Beitrag für „Das Museum der Zukunft“ genommen hat, beschreibt diesen Kampf folgendermaßen:

„Der Roy Lichtenstein, der heute von einem Museum erworben wird, muss sich neben dem Fernand Léger behaupten – aber der Léger muss zugleich seine fortdauernde (und sich vielleicht sogar steigende) Wirksamkeit beweisen vor der Prüfung eines Lichtenstein, so wie Léger sich wieder behauptet hat neben Courbet und Courbet seine Lebendigkeit beweist vor Léger. Was dieser Probe vor der eigenen Zeit aber nicht standhält (...) gehört ebenso ins Depot wie das heute gemalte Bild, das an innerer Aktualität Picassos Guernica oder (um nicht ganz so hoch zu greifen) etwa hinter dem Aufruhr und der Dynamik des Futurismus zurückbleibt“ (SCHMIED 1970, 249).

Obwohl Haftmann das Museumsarchiv in besagter Weise dynamisiert, hält er bei zentralen Punkten an den von uns charakterisierten Prinzipien des traditionellen Museums fest: Er pocht vehement auf eine Trennung der Welt der Kunst von dem Bereich der gesellschaftlichen Realität und behandelt die Werke der Kunst als Objekte, deren Relevanz sich vor einem kunstgeschichtlichen Hintergrund bestimmen lässt. Er versteht das Museum als wissenschaftliches Objektarchiv, in dem Kriterien erarbeitet werden, mit deren Hilfe sich Kunst sowohl im wissenschaftlich-systematischen als auch im qualitativen Sinne einteilen lässt. Das Museum fungiert auf diese Weise als fester Orientierungspunkt im Fluss der Kunstgeschichte und behält damit konsequenterweise seinen statischen Charakter.³⁵²

Diese konservative Sicht des Museums wurde jedoch zunehmend von Tendenzen überlagert, welche die konkrete Öffnung der Museumsinstitution und eine direkte Verbindung zur Lebenspraxis forderten.

5.4.4 Die progressive Position – Experimentierfeld statt Archiv

Gerhard Bott hatte für seine Aufsatzsammlung zur Zukunft des Museums nicht nur Museumskuratoren, sondern auch Künstler und Kunsttheoretiker um Beiträge gebeten, von denen wir hier exemplarisch die Texte von HAP Grieshaber und Bazon Brock herausgreifen wollen. Der Vergleich mit der Position Haftmanns macht erneut deutlich, wie stark die jeweiligen Konzeptionen von der zugrunde liegenden Kunstauffassung abhängen. Während der Kurator Haftmann vor dem Hintergrund eines traditionellen, objektorientierten Kunstbegriffs argumentiert und daran anschließend das traditionelle Projekt des Museumsarchivs verteidigt, wird bei Grieshaber und Brock – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – einhergehend mit einem weiten Kunstverständnis, eine grundlegende Neufassung der Museumsidee gefordert.

In den folgenden Abschnitten wird sich zeigen, dass, wie bereits bei Alexander Dorner angesprochen, mit der schrittweisen Erweiterung des Kunstbegriffs auch

³⁵² Die Diskussion um die kategorisierende Aufgabe des Museums wird bis in die Gegenwart geführt. An ihr entscheidet sich die Stellung des Museums in der Gegenwart, d.h. ob es affirmativ oder innovativ ist. Vgl. hierzu z.B. das Gespräch, das Jean Baptiste Joly im Rahmen der Ausstellung „Solitude im Museum“ mit verschiedenen Kuratoren geführt hat. Während Joly eine klare Gegenüberstellung von dynamischer Akademie Solitude und statischem Museum vornimmt, weh-

die Grenzen des Museums immer undeutlicher werden. Dies wird uns zum anschließenden Teil unserer Arbeit weiterleiten, in dem anhand der Arbeit zweier Künstler, Joseph Beuys und Marcel Broodthaers, Beispiele für eine Radikalisierung dieser Tendenz, d.h. für eine vollständige Auflösung des herkömmlichen Museumsgedankens, diskutiert werden.

5.4.4.1 HAP Grieshaber: Das Museum als Spielplatz

Auch Grieshabers Überlegungen gehen von einem erweiterten Kunstverständnis aus, das den Kunstbegriff über den Bereich der Hochkultur hinaus auf das allgemein kreative Schaffen des Menschen ausdehnt (HAP GRIESHABER 1971). Er schränkt allerdings sein erweitertes Kunstverständnis auf eine herkömmliche „kunstgestaltende“ Kreativität ein, ohne, wie etwa Beuys, von der Kunst eine umfassende gesellschaftliche Gestaltung zu fordern. Grieshaber legt gegenüber neuen künstlerischen Tendenzen eine erstaunlich konservative Haltung an den Tag. Er hat als traditionell im Medium des Holzschnitts arbeitender Künstler spürbare Vorbehalte gegenüber den künstlerischen Ausdrucksformen der jungen Generation. Er bezweifelt, dass es sich hierbei um ausgegorene Kunstformen handelt; sie seien vielmehr Ausdruck der Orientierungslosigkeit der jungen Generation. Im herkömmlichen Museum könne diese Kunst einer umherirrenden Generation seiner Ansicht nach kaum Platz finden. Er ist wie Haftmann der Auffassung, dass die Kunst der jüngsten Generation vom Museum getrennt zu halten sei. Er empfiehlt den Eltern der jungen Wilden - er spricht von den „verlorenen Söhnen“ (ebd., 96) – ihnen die Möglichkeit zu schaffen, sich auszutoben, in Räumen fernab der etablierten Kultur, z.B. in „Nebenräumen zum Museum“ (ebd.), damit sie nicht das gefährden, was in der Zivilisation schützenswert ist.

„Vielleicht muss diese Generation verletzen, was der Achtung wert ist, Happenings, Aktionen, Free Beat und Free Jazz haben; das diskutieren, was sie diskutieren will. Irgendein unterirdischer Gang wird sich schon finden, der mit dem Museum verbindet. Eine Schleuse, wie man sie auch für unsere Flughäfen noch nicht gefunden hat. Irgend etwas, das das Verletzliche an unserer Zivilisation schützt. Schützt ohne zu blockieren. Die Bibel sagt: Eltern erzürnt eure Kinder nicht, damit sie nicht mutlos werden. Ihr Herren über viele Bilder, die ihr nicht im selben Rhythmus lebt, habt Geduld mit dieser Jugend! Wendet Euch nicht ab! Erfindet Zwischenräume! Institute vielleicht, in denen das gezeigt und bewertet wird, was nicht ins Museum gehört“ (ebd.).

Derartige Äußerungen scheinen darauf hinzudeuten, dass Grieshaber das Museum als Hort der ewigen Werte der Zivilisation zu verteidigen scheint. So verwundert es umso mehr, dass er sich im selben Text für eine Reform des Museums stark macht, die die herkömmliche Institution in zentralen Punkten in Frage stellt. Grieshaber plädiert für ein Museum, das als ein kreatives Erlebniszentrum für

jedermann arbeitet. Er tritt für die Einrichtung von neuartigen Kulturinstitutionen ein, die er „Kerne“ nennt, und an denen Menschen die Möglichkeit haben frei ihre Kreativität auszuleben. In einer derart umstrukturierten Kunstinstitution sollen sich Kunst und Leben in der menschlichen Kreativität verbinden:

„Zur kreativen Verwertung der Freizeit brauchen wir neue Kerne, wo man sich trifft, wo jedermann Gelegenheit findet, ohne Zwang zu malen, zu singen, zu tanzen, zu lesen, sich eine Ausstellung anzusehen oder einen Film, sich über das Erlebte zu unterhalten, sich einzusetzen oder zu entspannen, seine Energie anzubringen“ (ebd.).

Grieshabers Modell des Museums als „kreativer Kern“, ist das Beispiel für eine Museumskonzeption, die, ganz im Sinne der Idee „Kultur für alle“ die herkömmliche Museumsinstitution durch eine Alternativ-Institution ersetzt. Grieshabers Konzept des „Kerns“ entspricht weniger einem Museum als einem soziokulturellen Zentrum.

Für unsere Überlegungen ist Grieshabers Alternativ-Modell deswegen von Relevanz, weil hier deutlich wird, welche einschneidenden Folgen ein grundlegend erweitertes Kunst- und Kulturverständnis für die Museumsinstitution haben kann. Erweiterung des Kulturbegriffs heißt bei ihm nicht zuletzt eine „Entmachtung“ der Hochkultur zugunsten einer freien Volkskreativität. Konsequenterweise werden seine „Kerne“ Stätten einer demokratisierten Popularkultur. In ihrer Weise lösen sie die traditionellen Prinzipien des Museums, Distanz und Objektorientiertheit auf und fungieren als Orte eines Zusammenspiels von Kunst und Leben. Obwohl sie Stätten der Kreativität sind, bleiben die Kerne im Grunde in sich geschlossene Institutionen, denn sie arbeiten ohne den Anspruch die gesellschaftliche Wirklichkeit zu verändern. Sie sind zwanglose Spielplätze der Kreativität für jedermann, die bewusst unbequeme künstlerische Innovation ausschließen und führen damit, mit den Worten Benjamins gesprochen, den affirmativen Charakter der bürgerlichen Kultur weiter.

5.4.4.2 Bazon Brock: Das Museum als Arbeitsplatz und künstlerischer Freiraum

Bazon Brocks Vorstellung eines zeitgemäßen Museums ist derjenigen Grieshabers genau entgegengesetzt (BROCK 1970). Das Museum muss als öffentliche Institution aktiv Stellung beziehen, es muss ein anspruchsvoller Ort bleiben, an dem sich mündige Bürger gerade mit junger unbequemer Kunst auseinandersetzen können.

Ein Museum, das als Kreativerlebnispark auftritt und sich durch „Mitmachideologien“ (ebd., 27) in einen lächerlichen Spielplatz verwandelt, ist für Brock nicht ernst zu nehmen. Ein „spielerischer Umgang mit Kunst“ fördert, so Brock, eine Verflachung der Kunstrezeption, da das Publikum das Museum allein um des Erlebnisses der Aktion willen, nicht jedoch wegen der Kunst besucht. Er schreibt:

„Der kulturelle Vermittlungsdruck wird (...) abgewiesen; es wird nahegelegt, sich adäquat den Realisaten zu nähern, sie zu rezipieren, indem man einfach mit ihnen spielt oder durch sie ‚angeregt‘, ‚ein freies Spiel mit sich selber‘ entwickelt. Hatte vor Jahren noch eine Mutter Picassosche Tafelbilder mit dem Hinweis rezipiert, das könne ihr zehnjähriger Franz auch, so boten nunmehr die im Museum gemachten Erfahrungen den strahlendweißen Hausfrauen die Möglichkeit, das Umstürzen eines Sektkglases am abendlichen Knabbertisch mit dem Ausruf „happening“ zu begleiten“ (ebd., 27).

Brock wirft den Spielmuseen vor, dass sie sich auf ihre Weise aus ihrer Vermittlungsverantwortung stehlen: Das Museum sieht sich nicht in der Lage, eine tiefer gehende Auseinandersetzung mit der Kunst zu initiieren und sucht deswegen eine ‚neue Nähe im Spiel‘.

Brock unterstreicht, dass die Auseinandersetzung mit der Kunst niemals nur das reine Vergnügen darstellt. Sie ist Arbeit und daraus folgt, dass immer nur eine begrenzte Zahl von Leuten bereit ist, sich der Mühe der Kunst zu unterziehen.³⁵³

³⁵³ Brock spricht hier das zentrale Problem der Popularisierung und Eventisierung der Kunst im Zuge immer aufwendigerer Präsentations- und Vermittlungskonzepte an, ein Problem, das die Museumsarbeit des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart begleitet. Es handelt sich um eine Frage, deren Antwort sich an der Bewertung des Begriffes der Demokratisierung des Museums entscheidet. Walter Grasskamp etwa ist der Ansicht, dass der Begriff der Demokratisierung lediglich die grundsätzliche Zugangsberechtigung aller Menschen zu den Kulturinstitutionen bedeute, und somit seit der Herausbildung des öffentlichen Museums weitgehend gewährleistet sei (GRASSKAMP 1981, 85). Es bestehe allerdings die Gefahr, den Grad der Demokratisierung an der Masse der Besucher einer Institution zu messen, was letztlich eine fatale Gleichsetzung von Demokratisierung und Popularisierung zur Folge hat (ebd., 86).

Die kulturelle „Do-it-yourself-Bewegung“ verwässere diese Tatsache, indem sie suggeriere, dass ein spielerisch leichter Zugang zur Kunst möglich sei.

„Sie [die Do-it-yourself-Bewegung] verhindert, dass jene Wahrheit über künstlerische und wissenschaftliche Hervorbringung und Aneignung vermittelt wird, die sich allen Künstlern und Wissenschaftlern gegenüber durchsetzt: Nicht spontane schöpferische, freudespendende, genussreiche Selbstverwirklichung kennzeichnet ihre Tätigkeit, sondern Arbeit mit dem gleichen äußeren Zwang und dem gleichen Risiko des Scheiterns, dem die Arbeit in allen anderen gesellschaftlichen Handlungsfeldern ausgesetzt ist“ (BROCK 1977, 179).

Daraus folgt, dass das Museum kein Spielplatz sein darf, an dem die Kunst hinter einer unterhaltsamen Vermittlungsagitation zurücktritt,³⁵⁴ sondern ein Ort tiefgehender Auseinandersetzung mit der Kunst. Er ist als solcher allerdings nicht ausschließlich Wirkungsstätte für Kuratoren oder Künstler, sondern ein Arbeitsplatz für den Besucher (ebd., 26).³⁵⁵

Das Museum ist für Brock jedoch nicht nur Arbeitsplatz, sondern auch Schutzraum für die Kunst vor den kapitalistischen Marktmechanismen.

Ohne hier näher auf die antikapitalistische kulturtheoretische Debatte der 60er und 70er Jahre eingehen zu können, wollen wir Brocks diesbezügliche Ausführungen in groben Zügen weiterverfolgen, nicht nur weil sie einen weit verbreiteten Zeitgeist der damaligen Intellektuellen und Künstlerschaft dokumentieren, sondern

³⁵⁴ Eine ähnliche Meinung vertritt 19 Jahre später Werner Schmalenbach in dem Band „Museum 2000“, den man als analoge Aufsatzsammlung zu Botts „Das Museum der Zukunft“ sehen könnte. Auch Schmalenbach sieht bei der modernen Museumskultur die Gefahr einer Verflachung der Kunstbegegnung, allerdings nicht wie Brock, indem das Museum Spielplatz wird. Für ihn besteht das Problem darin, dass eine totale Didaktisierung die Museen zu geschwätzigen Lehrorten macht, in denen die Werke nur noch dokumentarischen oder illustrativen Charakter haben (SCHMALENBACH 2000, 242).

³⁵⁵ Brock ist der Ansicht, die Auffassung Kunst sei immer mit Kunstgenuss und nicht Kunstarbeit verbunden gründe im bürgerlich romantischen Kunstverständnis. Die Kunstproduktion erhebt sich über alle anderen alltäglichen Herstellungsprozesse und analog dazu die Kunstrezeption. Dies geschieht, wie auch bei Schopenhauer dargestellt wurde, mit dem Ziel, sich das weltenthobene autonome Reich der Kunst aufrecht zu erhalten:

„Schöpfung und Arbeit sollen zwei qualitativ verschiedene Hervorbringungsweisen bleiben, da man sonst nicht wüßte, woher das Große und Rettende kommen sollte“ (BROCK 1977, 180).

auch deshalb, weil gerade die jüngere Kuratorengeneration an diese Gedanken gegenwärtig anknüpft.³⁵⁶

Für unseren Zusammenhang ist außerdem interessant, dass Brock seine gesellschaftspolitische Argumentation vor dem Hintergrund der Entstehung der neuen künstlerischen Ausdrucksformen entwickelt, die über die Herstellung von Kunstobjekten hinausgehen. Im bürgerlichen Kunstbetrieb bemessen sich Wert und Bedeutung von Kunst weitgehend an ihrem Marktwert. Entsprechend formiert sich, so Brock, das Selbstverständnis des bürgerlichen Kunstmuseums als Ort des Besonderen (des wertvollen Gegenstandes) aus den Zusammenhängen kapitalistischer Funktionsmechanismen.³⁵⁷ Ein Künstler hatte nur dann Erfolg, wenn er dem Kunstmarkt entsprechende Ware, d.h. im Geldwert taxierbare Kunstgegenstände produzierte. Brock behauptet, dass die Künstler in der Abhängigkeit von der kapitalistischen Warenwelt zunehmend den Sinn und die Aufgabe ihrer Arbeit schwinden sahen; und zunehmend lethargisch wurden. Er spricht in Anlehnung an Karl Marx von einer zunehmenden „Verelendung“ der Künstler.

„Das Bedingungsloswerden des Lebens verstanden sie allmählich als wahre Verelendung, die aufzuheben ja ein wesentliches Zeichen künstlerischer Arbeit gewesen ist“ (ebd., 30).

Brock sieht in den neuesten künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, die keine Kunstwerke im engen Sinne produzieren, den Ausdruck einer Emanzipation der Künstler aus ihrer Marktabhängigkeit und damit ihres Versuchs sich

³⁵⁶ So verleiht der Kunstwissenschaftler Charles Esche 2001 auf einem Kuratorsymposium seiner Hoffnung Ausdruck, dass die Kunst als Weise des Realitätsbezugs eine Alternative zur Marktorientierung der Gesellschaft darstellen könnte: „... we have to suggest that there are non-market mechanisms through which we can relate to each other, because I think the market has far too big a role in the world. I would hope that art could present some of those alternative ways of relating“ (HILLER/MARTIN 2001a, 85).

Auch auf dem Symposium „Das diskursive Museum“ in Wien im Jahr 2001 wurde immer wieder dafür plädiert, Kulturinstitutionen bewusst als Alternativen zur ökonomisierten Kultur zu erhalten (vgl. z.B. SCHWEEGER 2001, 37f).

³⁵⁷ Es wäre interessant, die Entwicklung der Kunst besonders des 19. und 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund seiner jeweiligen Abnehmerschaft bzw. des Marktes zu sehen. In einem Gespräch mit Prof. Dr. Armin Klein am 31. Oktober 2001 machte er mich auf diese Zusammenhänge von Kunstentwicklung und Marktentwicklung aufmerksam. Kunst und ihr Markt stehen in einer komplexen Wechselbeziehung. Bis ins ausgehende 19. Jahrhundert existierte Kunst de facto nur als Auftragskunst. Zuerst waren Adel und Klerus und danach das Bürgertum die Auftraggeber. Die Künstler begannen jedoch immer mehr gemäß ihren eigenen Vorstellungen und Interessen zu arbeiten und kappten damit die direkte Beziehung zu ihren Auftraggebern und so zum Markt. Nun begann zum einen der freie Markt zu dominieren (den es allerdings schon seit der ausgehenden Renaissance gab) und zum anderen entstanden immer mehr Werke, die sich um die Ansprüche und Möglichkeiten (etwa hinsichtlich des Präsentationsraumes) nicht mehr kümmerten. Die Kunst wurde immer stärker von Institutionen abhängig, die ihren Werken gewachsen waren. Das Museum löste die bürgerliche Sammlung ab. Kunst wurde Museumskunst. Eine Darlegung dieser Zusammenhänge finden sich auch in HEINRICHS 1997b, 8f bzw. 13-16.

aus eben dieser Verelendung innerhalb des bürgerlich-kapitalistischen Systems zu befreien: Sie bedienen sich Ausdrucksformen, die sich jenseits traditioneller ästhetischer Manifestationen bewegen und entfernen sich so aus dem Kreislauf des Warenhandels.

„Sachimmanente Gründe sind in den Entwicklungstendenzen neuerer künstlerischer Aktivitäten zu sehen, die die einzelnen Künstler mehr und mehr zwingen, keinerlei materielle Resultate ihrer Arbeit vorzuweisen, den Prozeß ihrer Arbeit nicht mehr in der Hervorbringung materialer Produktionen verenden zu lassen“ (ebd. 29).

Nur so, indem sie sich in ihrer Arbeit dem Markt entziehen, sei es den Künstlern möglich, ihre kritische Distanz zur Gesellschaft aufrecht zu erhalten. Sie wollen sich „der Abstempelung als Agenten kapitalistischer Tauschwirtschaft entziehen, um in ihren Intentionen, das System zu transzendieren, glaubhaft zu bleiben“ (ebd. 30).

Indem sich die Künstler eine neue unabhängige Ausdruckssphäre schaffen, in der nicht nur marktfähige Kunst produziert wird, treten sie mit ihrer Kunst in einen verantwortungsvollen Austausch mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.³⁵⁸

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen ist nach der Auffassung Brocks die Position der Kunstmuseen in der Gegenwart zu bestimmen. Das Museum muss eine Institution werden, die sich dezidiert junger Kunst annimmt. Die Galerien, die traditionell für die Verbreitung der zeitgenössischen Kunst zuständig sind, können der neuen Kunst nicht den ihr angemessenen Ort geben, da sie den Gesetzen des Marktes verpflichtet sind.³⁵⁹ Das Museum hingegen ist als öffentliche Einrichtung nicht unmittelbar den Zwängen des Marktes unterworfen und befindet sich damit in der Position, der zeitgenössischen engagierten Kunst die ihr zustehende gesellschaftsrelevante Präsenz zu verleihen.

³⁵⁸ Auch Danto ist der Auffassung, dass eine wichtige Aufgaben der Museen darin bestehe, Orte für Kunst zu stellen, die im normalen Alltagsleben keinen angemessenen Platz findet. Er spricht von Kunstwerken, etwa provokativen Fotografien, „die uns zu viel abverlangen, als dass wir uns vorstellen könnten, zu Hause mit ihnen konfrontiert zu werden“ (DANTO 2000, 232).

³⁵⁹ Schon 1931 hatte sich der Deutsche Museumsbund in einer EntschlieÙung unter dem Titel „Der Deutsche Museumsbund für die Kunst der Lebenden“ zum Engagement der Museen für die zeitgenössische Kunst aufgerufen. Das Museum sollte hier allerdings nicht marktunabhängig agieren, sondern vielmehr die Künstler durch Ankäufe für den Markt interessant machen (vgl. Museum der Gegenwart, Jahrgang 1, Heft IV, 1931, 137).

Bis in die Gegenwart ist das Museum für Künstler weniger als marktfreies Refugium im Sinne Brocks denn als „Wertsteigerungsinstitution“ von Interesse.

„Die Unabhängigkeit des Museums von der Erwirtschaftung finanzieller Gewinne könnte Formen ästhetischer Produktion entstehen lassen, die nicht mehr an materiale Charaktere gebunden sind, da sie auch außerhalb des Marktes den Künstlern genügend Entschädigungen für ihre Arbeit ermöglichen würden“ (ebd., 31).³⁶⁰

5.4.4.3 Das Museum als gesellschaftliches Aktionsfeld

Indem Brock das Museum zum freien Aktionsfeld der jungen Kunst erklärt, weitet er die Funktion des Museums als Arbeitsplatz auf die Künstler aus. Der Begriff der Arbeit ist hier so weit zu fassen, dass er auf Museumsbesucher und Künstler gleichermaßen anwendbar ist. Sie bedeutet grundsätzlich die Arbeit an der Verwirklichung zum selbstbewussten menschlichen Subjekt, an seiner Freiheit, d.h. seiner grundsätzlichen Unabhängigkeit von „der Willkür natürlicher Determinanten“. Sie hat das Ziel, für sich und die Gesellschaft, Perspektiven zu entwickeln, um so zu der sinnerfüllten Weiterführung der Geschichte beizutragen. In Brocks von der Kritischen Theorie aufgeladenen Worten heißt Arbeit im Museum somit:

„... das Leben zu perspektivieren, Sinnforderungen einzulösen und dem Versinken des nicht mehr durch das Fortleben der Gattung geretteten Subjekts Widerstand entgegenzusetzen“ (ebd., 32).

Es zeigt sich, dass Brocks Gedanken zum Museum das traditionelle Kunstverständnis weit hinter sich lässt. Er bestimmt das Museum als Arbeitsplatz, der unabhängig von objektorientierten Marktmechanismen aktiv gesellschaftlich wirksam ist. Sein Arbeitsplatzmodell stellt einen weiteren Schritt auf dem Weg zur Auflösung des statischen Kunstarchivs dar.

Bei unserer Darstellung der Museumsdiskussion der 70er Jahre sollte vor allem ein Sachverhalt klar geworden sein: Je weiter der Kunstbegriff gefasst wird, um so weiter entfernt sich der Museumsbegriff vom traditionellen Kunstarchiv der Distanz und Objektivierung.

Es ist nicht verwunderlich, dass dieser grundlegende Wandel des Museums mit der Arbeit von Joseph Beuys einen seiner Höhepunkte erfährt, verliert doch bei

³⁶⁰ Brock spricht davon, dass die Museen „unabhängig vom Markt den Künstlern eine angemessene Entschädigung“ für ihre Kunst ermöglichen könnten, ohne jedoch näher darauf einzugehen, wie diese Entschädigung auszusehen hätte, ob sie sich in Geldern für den Ankauf von Werken erschöpfen solle oder ob durch Stipendien bzw. Renten ein werk- und damit marktunabhängiges Künstlerleben zu ermöglichen sei.

ihm, wie bereits dargestellt wurde, der Kunstbegriff alle Grenzen. Diese für unseren Kontext entscheidende Entwicklung wollen wir anhand der Gedanken, die Beuys zum Museum geäußert hat, in den folgenden Kapiteln ausführlich darstellen. Daran anschließend werden wir uns mit dem Künstlermuseum des belgischen Künstlers Marcel Broodthaers beschäftigen, der die Idee des Museums über seine traditionellen Grenzen hinausführt, indem er die Unterscheidung zwischen Museum und Kunstwerk verwischt.

5.5 Der künstlerische Weg zum Museumslabor – Joseph Beuys und Marcel Broodthaers

Joseph Beuys und Marcel Broodthaers formulieren jeweils Museumskonzepte, die die Prinzipien herkömmlicher Museumsinstitutionen, deren beginnende Auflösung wir bereits bei Dorner, Grieshaber und Brock diagnostizierten, gänzlich hinter sich lassen: Bei ihnen setzt sich auf je unterschiedliche Art der Laborcharakter des Museums endgültig durch. Die Ansätze von Beuys und Broodthaers erhalten in dieser Arbeit ein besonderes Gewicht, da sie in vielerlei Hinsicht Anknüpfungspunkt und Inspirationsquelle für die Konzeptionen der gegenwärtigen Kuratorengeneration bilden, auf die in einigen Beispielen im abschließenden Teil der Arbeit einzugehen sein wird.

5.5.1 Joseph Beuys: Das Museum als Labor der Gesellschaft

Beuys Überlegungen zum Kunstmuseum hängen untrennbar mit seiner Neuformulierung des Kunstbegriffes zusammen. Man könnte sagen, dass er an einem ähnlichen Punkt ansetzt, von dem auch Alexander Dorner bei seiner Museumstheorie ausging: Es ist die Frage nach der Möglichkeit des Kunstmuseums nach der „Überwindung der Kunst“, d.h. nach dem Ende der herkömmlichen Auffassung von Kunst.

Dorner begab sich auf die Suche nach einem neuen, zeitgemäßen Kunstmuseum, da er der Überzeugung war, dass die künstlerischen Phänomene seiner Zeit mit den herkömmlichen Kunstkategorien nicht mehr adäquat gefasst werden könnten. Seine Theorie von der „Überwindung der Kunst“ ließ allerdings, wie wir sahen, die Grenzen des traditionellen Kunstbegriffes nur zum Teil hinter sich. Zwar hatte

er die enge Verflechtung von Kunst und Lebenspraxis in der kulturgeschichtlichen Entwicklung des Menschen aufgezeigt und so in seiner Theorie die Grenzen zwischen Kunst und Lebenspraxis überschritten. Er war im Grunde jedoch immer einer Vorstellung von Kunst als künstlerischem Objekt treu geblieben und konnte neuartige künstlerische Erscheinungen, die (wie etwa Schwitters Merzbau) über den ästhetischen Gegenstand hinausgingen, nicht akzeptieren.

In Beuys Werk erfolgt nun die „Überwindung der Kunst“ in einer Radikalität, die Dorner vermutlich zu weit gegangen wäre. Beuys Kunstbegriff ist in einer Weite gefasst, dass es, wie Dorner schon voraussagte, kaum mehr sinnvoll ist, hier das Wort „Kunst“ in seiner geläufigen Form zu verwenden. Es wird interessant sein zu verfolgen, wie sich unter diesem entgrenzten Kunstverständnis die Vorstellung von Funktion und Position des Kunstmuseums gestaltet.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich vor allem auf ein Gespräch, das Joseph Beuys im Jahre 1975 in seiner Düsseldorfer Wohnung mit dem damaligen Museumsdirektor von Groningen, Frans Haks und einigen Freunden, Mia und Martin Visser und Carel Blotkamp, über die Bedeutung und Möglichkeiten des Museums in der Gesellschaft führte.³⁶¹

Diese Diskussion soll in einigen wichtigen Punkten verfolgt werden, wobei sich zeigen wird, wie schwierig es ist, Beuys mitunter sehr assoziativen und heterogenen Argumentationsstil, der sich u. a. aus der Gesprächssituation ergibt, auf eine einheitliche diskursive Linie zu bringen.

5.5.1.1 Das Museum des traditionellen und des erweiterten Kunstbegriffs

Beuys grenzt in seinem Gespräch zwei unterschiedliche Typen des Museums gegeneinander ab, einen traditionellen und einen progressiven,³⁶² eine Unterscheidung, die mit unserer Einteilung in Archiv und Labormuseum vergleichbar ist. Welcher der beiden Typen sich durchsetzt hängt davon ab, ob sich das Museum auf den erweiterten Kunstbegriff einlässt oder nicht. Das konventionelle

³⁶¹ Dieses Gespräch wurde 1992 unter dem Titel „Das Museum: ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen“ erstmals in Deutsch publiziert (BEUYS/HAKS 1992). Die Erstveröffentlichung des Interviews findet sich in dem Museumskatalog *Museum in motion* in holländischer Sprache mit englischer Übersetzung (BLOTKAMP 1979, 184ff); Beuys hat sich insgesamt verhältnismäßig selten direkt zum Museum geäußert. Eine Auflistung der wichtigsten Gespräche und Interviews, die das Museumsthema behandeln, findet sich bei ANGERBAUER-RAU 1998, 589.

³⁶² Beuys verwendet nicht ausdrücklich den Begriff „progressiv“. Er unterscheidet Museen, die innerhalb des Kunstbetriebs agieren von jenen, die dessen Grenzen überwinden.

Museum bestimmt sich bei Beuys dadurch, dass es einem engen Begriff von Kunst anhängt, „wie er traditionell in der sogenannten Kunstwelt, in diesem kleinen isolierten Tätigkeitsfeld existiert“ (BEUYS/HAKS 1993, 10). Progressiv wird das Museum dann, wenn es von dem erweiterten, dem universalisierten Kunstbegriff ausgeht, der sich nicht mehr auf den herkömmlichen Kunstbereich beschränkt, sondern ein umfassendes anthropologisches Phänomen darstellt (ebd.).

Im Falle des engen Kunstbegriffs spielt das Museum die Rolle einer in sich geschlossenen sammelnden und archivierenden Institution. Interessanterweise macht Beuys hier zunächst keinen Unterschied zwischen alter Kunst und Arbeiten des 20. Jahrhunderts. Auch die Neuerungen in der zeitgenössischen Kunst können, so Beuys, im Museum „mehr oder weniger gut“ analog zu den Entwicklungen früherer Epochen ausgestellt und dargestellt werden.

„Wenn man objekthafte Gegenstände – z.B. eine Zeichnung oder einen Zyklus von Zeichnungen – darstellt oder ein Environment macht, dann gibt es in der Gegenwart kaum einen anderen Platz als das Museum (ebd.).

Die Innovationen konnten in den Museen ja vorgeführt werden, einschließlich der *Aktionskunst*, der *land art*, der *body-art*, der *conceptual-art* usw.“ (ebd., 11).

Beuys stuft bemerkenswerterweise auch einen Teil seiner eigenen Arbeiten als Kunstobjekte im traditionellen Sinne ein. Auch sie bewegten sich, trotz ihrer teilweise radikalen und provokanten Erscheinung, innerhalb des herkömmlichen Kunstbegriffs.³⁶³

„Auch wenn sich die Kunstform mehr oder weniger revolutionär gebärdet, sehe ich doch, dass meine Innovationen auf diesem Felde (Objekte, Aktionskunst, usw.) auf der traditionellen Linie liegen, und auf der traditionellen Linie kann ich im Museum diese Sachen vorführen“. (ebd., 12)³⁶⁴

³⁶³ Es verwundert, dass Beuys die Objekthaftigkeit seiner Arbeiten in den Vordergrund rückt. Beuys Werke (auch jene, die als „Objektkunst“ bezeichnet werden) sind niemals ausschließlich ästhetische Gegenstände, selbst wenn der Begriff der Ästhetik sehr weit gefasst ist. Für den Betrachter funktionieren die Arbeiten Beuys niemals ausschließlich als Kunstgegenstände. Beuys Kunst ist Ereignis- und nicht Erlebniskunst. Es ist schlichtweg falsch, wenn er behauptet, dass er, wenn er Objekte schafft oder auch Kunstaktionen stattfinden lässt, „in seiner Tätigkeit rein traditionell“ vorgeht (ebd., 12).

³⁶⁴ Dagegen weist er etwas später im Interview ausdrücklich darauf hin, dass sein bildnerisches Arbeiten nicht von seiner erweiterten Kunstvorstellung zu trennen ist. Kunstwerke und gesellschaftliche Aktion dürfen nicht separat gesehen werden. Beuys spricht von einem „gleitenden Übergang“ (ebd., 31).

Es muss jedoch unterstrichen werden, dass Beuys den traditionellen Kunstbegriff jedoch nicht grundsätzlich ablehnt. Allerdings haben die Werke, die ihm anhängen, nur begrenzte Wirkung. Beuys' Ansatz ist ganzheitlich bzw. gesamtgesellschaftlich ausgerichtet. Kunst, die innerhalb des Kunstbetriebs als Objektkunst funktioniert, hat hinsichtlich der Ziele, die er verfolgt, keine Relevanz.

„Ich sehe“, so Beuys, „die Unfähigkeiten, auf dieser Linie etwas für das Ganze zu erreichen“ (ebd., 34).

Entsprechend wirkungslos sind für ihn diejenigen Institutionen, die sich ausschließlich mit dieser Objektkunst beschäftigen. Sie fungieren lediglich als Archiv innerhalb des in sich geschlossenen Kunstbereichs, als Schatzkästchen der Kultur. Ihre Bedeutung hängt nicht von ihrer gesellschaftlichen Wirkung, sondern von den Pretiosen ab, die sie beherbergen.³⁶⁵

„Dann geht man wie in ein Archiv und schaut sich ein *Bild* von *Rembrandt* an. Dann ist das Museum nichts anderes geworden als ein Archiv für menschliche, kulturelle Tätigkeit (...) Aber das ist m. E. viel zu wenig“ (ebd.).

Beuys ist der Auffassung, dass fast alle zu seiner Zeit existierenden Museen für seine künstlerisch-gesellschaftlichen Ziele nicht ausreichen. Selbst innovative Museumsinstitutionen, die erklärtermaßen die Form und Funktion des traditionellen Museums aufbrechen wollten, wie z.B. das 1977 eröffnete Centre Pompidou, dessen Konzept in mancherlei Hinsicht an Beuys' Vorstellung vom gesellschaftspolitisch engagierten Museum erinnert,³⁶⁶ ist, wie Beuys in einem Interview in der Süddeutschen Zeitung äußert, nicht der Ort seiner neuen Kunstvorstellung (SZ, Nr. 141, 23.6.1977, 9).

Seine Versprechen, sich mit der Kunst auch pädagogischen und politischen Problemen zu nähern, habe das Pompidou nicht eingelöst; es unterscheide sich somit nicht grundlegend von traditionellen Museen. Beuys behauptet sogar, es gäbe „keinen Ort der Welt, an dem Kunst so schlecht präsentiert wird wie dort“ (ebd.). Sein Kunstbegriff, so Beuys, kann „besser im Louvre umgesetzt werden (...) als im Centre Pompidou“ (ebd.). Er stört sich vor allem an der nach wie vor systema-

³⁶⁵ Nach Beuys werden Museen dieser Art nur dann eine Zukunft haben, wenn sie über einen qualitativ herausragenden Bestand verfügen (ebd., 34).

³⁶⁶ Zur Konzeption des Centre Pompidou vgl. z.B. FILS 1980.

tisierenden Archivstruktur der Präsentation im Centre Pompidou, die eine Entfaltung der Kunst unmöglich macht.

„Im Louvre erlebt der Besucher die merkwürdige Sonderstellung der Kunst, während im Pompidouleum die Kunst wie eine Briefmarkensammlung abgehandelt wird“ (ebd.).³⁶⁷

Der Grund für die Begrenztheit der Kunstmuseen liegt für Beuys in der Tatsache begründet, dass sie der Erweiterung seines Kunstdenkens nicht folgen bzw. seiner Umsetzung schlicht nicht gewachsen sind. Nur in Ausnahmefällen, so Beuys, wie etwa in Dublin oder bei der Documenta, sind etablierte Institutionen bzw. Ausstellungen bereit, mit ihm im Sinne seiner Auffassung von Kunst zusammenzuarbeiten.³⁶⁸

Wie bereits dargestellt wird Kunst von Beuys in ihrem erweiterten Sinne mit gesellschaftlicher Gestaltung gleichgesetzt. Das Werk des Künstlers besteht nicht aus ästhetischen Objekten, es durchbricht mit neuartigen künstlerischen Äußerungsformen die Grenzen des in sich geschlossenen Kunstbetriebes und drängt in die gesellschaftliche Öffentlichkeit. Kunst bedeutet für den Künstler die „soziale Plastik“, und folglich muss ein Kunstmuseum, das diesen Kunstbegriff annimmt, ein Ort der gesellschaftlichen Formung, d.h. in letzter Konsequenz ein Ort der Politik werden.

5.5.1.2 Museum und Gesellschaft – Das Museum als „permanente Konferenz“

Wenn das Museum als aktive gesellschaftlich relevante Institution funktionieren soll, muss es sich radikal von dem eingeschränkten Kunstbegriff lossagen, da dieser allein das Museum in seine gesellschaftliche Isolation gebracht habe (BEUYS/HAKS 1993, 20) Nur wenn es grundsätzlich anders arbeitet als das herkömmliche Museum, wenn es seine Selbstbezogenheit aufgibt und die Zuständigkeit für alle kulturellen und gesellschaftlichen Probleme erkennt, wird das

³⁶⁷ Beuys spricht vom „Pompidouleum“. Er stellt es mit dieser Namensgebung ironisch in die Reihe der alterwürdigen nach ihren feudalen Gründern lateinisch benannten Museumsinstitutionen wie das Fridericianum oder die Albertina, also jener Museen, von denen sich das Centre Pompidou mit seinem Konzept bewusst abheben wollte.

³⁶⁸ 1974 entstand im Zusammenhang mit der Ausstellungstournee *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* die Idee, die *Freie Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung*, die ursprünglich in Düsseldorf geplant war, in Dublin zu gründen (vgl. LANGE 1999, 213). Gerade hier sollte der politische Aspekt deutlich im Vordergrund stehen (vgl. HALAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 41ff).

Museum in den Augen Beuys eine Zukunft haben. D.h. ein derartiges Museum würde sich nicht nur kunstwissenschaftlichen oder künstlerischen Fragen stellen bzw. sich rein musealen Aufgaben widmen, sondern interdisziplinär an verschiedensten allgemein gesellschaftlich relevanten Aufgaben arbeiten.

Aus dieser umfassenden Erweiterung des Museums ergibt sich, dass hier nicht nur Künstler und Kuratoren tätig wären, sondern jeder, der den universellen Kulturbegriff akzeptiert und ihn fördern will.

Jeder Mensch ist für Beuys in der Lage, mit seinen Fähigkeiten, seien sie nun künstlerisch oder nicht, an gesellschaftlichen Veränderungen mitzuwirken. Nur wenn sich die Kräfte der verschiedenen Fachgebiete gemeinsam bei der Wirklichkeitsgestaltung engagieren, lässt sich der totale Kunstbegriff umsetzen.

Künstler sind, so die Überzeugung Beuys, gegenwärtig bei der Umsetzung seines umfassenden Konzepts wenig hilfreich, da die meisten von ihnen ein deutliches Interesse daran haben, dass der enge Kunstbegriff aufrecht erhalten wird.

„Die meisten Künstler – ich würde sagen 99 Prozent aller Künstler – sind daran interessiert, dass der traditionelle Kunstbegriff weiterbesteht, weil sie gewisse egoistische Interessen haben stilistischer Art, wirtschaftlicher Art, usw.“ (ebd., 19).³⁶⁹

Da sie es sind, die als Meinungsmacher den engen Kunstbegriff im Kunstverständnis des Kunstbetriebs konservieren, sind sie für Beuys maßgeblich dafür verantwortlich, dass sich sein Kunstbegriff nicht durchsetzen kann.

„Also deswegen sage ich radikal: Es liegt an den Künstlern“ (ebd., 26).³⁷⁰

Beuys öffnet sein Museum jedem, der in seinem Sinne kreativ wirken will. Damit scheint er in die Nähe der Museumsvorstellung HAP Grieshabers zu rücken, der

³⁶⁹ 1972 malt Jörg Immendorf, Beuys-Schüler und Mitbegründer der Lidl-Akademie, d.h. der ersten freien inoffiziellen Akademie in Düsseldorf, das Bild „Ich wollte Künstler werden“. Dargestellt ist ein Künstler, der in einem kerzenbeleuchteten Dachboden vor der weißen Leinwand sitzt, in die mondhelle Nacht vor dem Dachfenster blickt und vom künstlerischen Ruhm träumt. Immendorf schreibt unter das Bild den Text: „Ich träumte davon, in der Zeitung zu stehen, von vielen Ausstellungen, und natürlich wollte ich etwas ‚Neues in der Kunst machen. Mein Leitfaden war der Egoismus‘“ (nach BÄTSCHMANN 1997, 2).

Die Problematik der Marktorientiertheit des Künstler war u. a. Thema bei einer Diskussion, die Beuys 1981 mit Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi führte (vgl. BURCKHARDT 1988, 151f).

³⁷⁰ Aufgrund ihres engen Kunstverständnisses sind die Künstler nach Beuys gegenwärtig nicht in der Lage, wirklich wichtige Werke zu schaffen. Er ist, wie er in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung äußert, der Überzeugung, „dass diese wichtige Kunst, die die Menschheit braucht, gegenwärtig gar nicht entstehen kann“ (SZ, Nr. 141, 23.6.1977, 9).

seine Kunstinstitute als Orte einer freien und allgemeinen Kreativitätsausübung verstanden wissen wollte. Beuys verwahrt sich jedoch, wie auch Bazon Brock, energisch gegen ein Museum als Refugium der künstlerischen Kreativität, da sich hier die Schaffenden letzten Endes selbst wieder isolieren. Die Freiheit ist zwar das höchste Gut des Künstlers, sie dürfe aber unter keinen Umständen dazu führen, dass er sich von der Gesellschaft abkapsle und sich in ein selbstbezogenes Reich der Kunst manövriere. Denn gerade in der Freiheit des Künstlers liege sein gesellschaftsveränderndes Potenzial. So formuliert Beuys im Zusammenhang mit seinen Reformplänen der Kunstakademie:

„... die Freiheit eines Instituts wie die Kunstakademie ist nicht die Freiheit eines Schonreviers, in dessen Schutz sich Menschen esoterischen Praktiken hingeben. Die viel berufene Freiheit des Künstlers ist keine Narrenfreiheit, sondern gesellschaftliche Freiheit von hoher Effektivität, wahrscheinlich von weit höherer, als sich die verantwortlichen Stellen in Politik und Wirtschaft klar werden“ (zitiert nach HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 37).

In der Funktion einer Spielwiese für sonderbare und exzentrische Künstlerexistenzen dienen Kunstinstitutionen dem *establishment* lediglich zur Unterhaltung und bewirken gesellschaftlich nichts.

„Au ja, verrückte Leute, die Künstler! Jetzt wieder was ganz Fremdes, Ausgefallenes! Aber die Künstler sind sowieso Spinner; das schadet uns nichts“ (ebd., 29).

Die Vertreter der etablierten gesellschaftlichen Strukturen sind jedoch an Künstlern, die an einer Umsetzung des neuen Kunstverständnisses arbeiten, nicht interessiert. Sobald diese nicht mehr nur als Objektproduzenten bzw. als Kreativclowns auftreten, sondern direkt in die politische und gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen wollen, würden sie von den staatlichen Instanzen blockiert (BEYS/HAKS 1993, 21).³⁷¹ In der Tatsache, dass der Staat die grundsätzliche

³⁷¹ Beuys weist darauf hin, dass er bei seinen Aktionen von offizieller Seite keinerlei Unterstützung erhielt. Selbst bei seinen Aktionen auf der Documenta V, wo er sein Informationsbüro der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ einrichtete (vgl. ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981, 293) habe er alles selbst bezahlt bzw. wäre ihm unentgeltlich von Studenten assistiert worden. Er sei bei seiner Arbeit sogar von staatlicher Seite behindert worden. So lief etwa zur Zeit des Interviews noch der Prozess gegen den Wissenschaftsminister von Nordrhein-Westfalen wegen Beuys Agitationen an der Kunstakademie. Beuys hatte zum wiederholten Male versucht, eine Immatrikulation abgelehnter Akademieaspiranten zu erwirken, indem er mit einer Gruppe 1972 in das Studentensekretariat eindrang. Dies führte zu seiner Entlassung, gegen die er Klage erhob, mit der er 1978 schließlich Erfolg hatte (vgl. hierzu HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 36f, LANGE 1999, 158 f).

Unabhängigkeit des Künstlers und die Ausweitung seiner künstlerischen Arbeit in die politische Dimension nicht akzeptiere, liegt für Beuys das Hauptproblem der neuen Kunst und damit auch des Aufbaus eines neuartigen Museums.

Der Grund für diese ablehnende Haltung ist, wie auch Bazon Brock behauptet hatte, in der kapitalistischen Verfasstheit des politischen Systems, d.h. in der Verquickung von Staat und Kapital, zu suchen, von der u. a. auch die Funktionsmechanismen des Kunstbetriebes abhängen.

Der Staat sei, so Beuys Auffassung, als Handlanger des internationalen Kapitals immer ein Hemmnis kultureller Aktivitäten. Hieraus folgert er in einem Interview mit der Wirtschaftswoche, dass sich Kultur nur in Selbstverwaltung „frei von staatlicher Bevormundung und Gängelei“ entfalten kann (Wirtschaftswoche Nr. 43, 22.10.1976, 16).³⁷²

Erst wenn der Staat basisdemokratisch strukturiert ist und das Museum nicht mehr „rechtlich und ökonomisch im gesamtgesellschaftlichen Wesen drinsteht“ (ebd., 24), kann es als Institution des erweiterten Kunstbegriffs funktionieren.³⁷³

Aus dieser Einsicht folgt konsequenterweise, dass eine wichtige Aufgabe des Künstlers bzw. allgemein des kreativen Menschen und Förderers des neuen

³⁷² Ein plastisches Bild der leidenschaftlichen Auseinandersetzung des Künstlers mit offiziellen politischen Instanzen vermittelt Beuys öffentlich ausgetragener Kampf um die Lidl-Akademie bzw. die Einrichtung der *Freien Schule für Kreativität* an der Akademie in Düsseldorf ab 1969. Beuys hatte Studenten unterstützt, die trotz Verbots in der Akademie inoffizielle Veranstaltungen abhielten, was schließlich zur Räumung durch die Polizei führte (vgl. ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981, 221f).

Barbara Langes Darstellung der Auseinandersetzung verdeutlicht, dass die Freie Akademie keineswegs nur aufgrund mangelnder Kooperationsbereitschaft von Seiten der Politik scheiterte, sondern wegen Beuys z. T. aggressiver Provokationen und nicht zuletzt aufgrund der ungenügenden Strukturiertheit seiner Konzepte (vgl. LANGE 1999, 142ff).

³⁷³ Die Kritik der Künstlerschaft an der Verquickung von Kunstpolitik bzw. Kunstinstitutionen mit kapitalistischen Strukturen war in den ausgehenden 60 Jahren weltweit besonders scharf. Sie führte zur Gründung von radikalen Aktionsgruppen wie z.B. der Art Workers Group oder ihrem Ableger, der Guerilla Art Action Group, die etwa 1969 den Rücktritt der Rockefeller aus dem Vorstand des Museum of Modern Art forderten (vgl. KRAVAGNA 2001, 29f.). Sie unterstrichen ihre Forderung mit unangemeldeten Aktionen, wie jener im Museum of Modern Art, bei der sich Künstler im Eingangsbereich in mitgebrachtem Rinderblut wälzten (ebd., 31).

Bis heute ist die Abhängigkeit der Kunstinstitutionen in den USA vom Großkapital Thema für amerikanische Künstler, wie etwa Andrea Fraser, die in Anlehnung an obige Aktion im Jahre 1990 ein Plakat mit „Guerilla Girls Code of Ethics for Art Museums“ verlegte (vgl. MCSHRINE 1999, 239). Die Verstrickung von Kunst und Kapital bzw. kapitalistischen Machtstrukturen ist häufig auch das Thema deutscher Künstler, etwa Hans Haakes. In seinem Kunstwerk *Seurat's „Les Poseuses“ (Small version), 1888-1975* von 1975 stellt er die Biographien verschiedener Käufer eines Werkes von Seurat aus und dokumentiert so, wie ein Werk, das ursprünglich in mehr oder weniger subversiven Künstlerkreisen geschaffen wurde (der erste Käufer war Sympathisant der Anarchisten) zunehmend in die Hände des Establishment gerät (vgl. ebd., 152). Zu Haakes Verständnis von der Verflechtung von Kunst und Macht siehe auch KRAVAGNA 2001, 82f. Den neuesten Beitrag zu dieser Diskussion lieferte Hilmar Hoffmann mit seinem Band „Das Guggenheim-Prinzip“ (HOFFMANN 1999).

Kunstbegriffs darin liegt, an der Veränderung des politischen Status quo zu arbeiten. Beuys nimmt bei dieser Forderung kein Blatt vor den Mund:

„Der Staat muss – so wie er existiert – abgeschafft werden, und es muss ein ganz neuer Staatsbegriff *gestaltet* werden (...). Da muss die Kunst mit einem *Erweiterten Kunstbegriff* hinein“ (BEUYS/HAKS 1993, 27).³⁷⁴

Beuys sieht seine Initiativen als bewusste Alternativen zum bestehenden System, seinen Funktionsmechanismen und Wertesystemen. Er hofft mit neuen künstlerischen Formen der Sinnstiftung auf ein Umdenken der gesamten Gesellschaft, auf ein neues politisches Selbstbewusstsein und eine Verantwortungsbereitschaft für die Allgemeinheit hinarbeiten zu können. Hierin liegt das Ziel seiner umfassenden Wirklichkeitsgestaltung, die er Kunst nennt.³⁷⁵

Wenn das Museum „zum Tätigkeitsfeld für diese Frage der Gestaltung werden soll, die sich ja eben nicht nur auf kulturellen Gestaltungen wie Plastik oder Musik bezieht, sondern auch auf Gestaltungen in der demokratischen, ökonomischen Sphäre und der Produktionssphäre“ (ebd., 51), muss es, so Beuys, der kreativen Tat eines jeden Menschen offen sein. Im Museum sollte jeder seinen Beitrag zur Wirklichkeitsgestaltung einbringen und ihn mit anderen diskutieren können und auf diese Weise zu einem Zentrum einer Vielzahl gleichberechtigter kultureller Initiativen werden. Das Museum, wie Beuys es sich vorstellt, muss ein Ort der unbedingten Toleranz sein.

Dergestalt könnte es „das erste Modell einer *permanenten Konferenz* für diese kulturellen Fragen werden“ (ebd., 53).³⁷⁶

³⁷⁴ Beuys Darstellung der Zusammenhänge von Kunst und Politik bzw. der Wirkungsmöglichkeiten von Kunst auf die gesellschaftlichen Verhältnisse sind mitunter erstaunlich unkomplex. Zur Illustration seiner Argumentation verfertigt Beuys beim Museumsgespräch eine Zeichnung und meint dazu abschließend:

„Wenn ich das so zeichne, wird das ja schon eine Skulptur. Also das muss so eingreifen in den ganzen Prozeß nach dem Motto: Die Kunst, wenn sie sich erweitert, schafft den Menschen große Fähigkeiten. Diese Fähigkeiten sind dann in der Lage, den Staat abzuschaffen, d.h. einen demokratischen Staat zu schaffen, „from the grassroots“, wie das so schön heißt, d.h. von unten, da, wo die Menschen leben und wo das Gras wächst. Das ist eine spirituelle Skulptur, und dann wird hier das Geld tangiert und mit einer Rechtsqualität belegt (...) es wäre ganz klar, daß nicht der Staat das Geld gibt, sondern die Menschen. Die Menschen, die in einer Gesellschaft leben, geben aus der Einsicht Geld, weil sie jetzt wissen, daß die Tätigkeiten der Kunst für sie lebenswichtig sind“ (43/44).

³⁷⁵ Innerhalb des bestehenden Kunstbetriebes lässt sich dies in den Augen Beuys nicht bewerkstelligen, was er besonders plastisch in seinem Ausspruch „Hiermit trete ich aus der Kunst aus“ zum Ausdruck bringt (zitiert nach ZUMDICK 1995, 136).

³⁷⁶ Diesen Gedanken des Museums als permanente Konferenz, bzw. die Zusammenhänge von Museum und neuem Kunstbegriff entwickelt Beuys auch in einem Interview mit Louwrien Wijers 1980 (u. a. abgedruckt in FOUR WALLS EIGHT WINDOWS 1990, 215ff).

5.5.1.3 Die Auflösung des Museums bei Beuys

An diesem Punkt des Gesprächs wird endgültig deutlich, dass Beuys Museumsmodell mit dem traditionellen Museum nichts mehr gemein hat. In der Form der „Permanenten Konferenz“ fungiert es nicht mehr als Kunstarchiv, sondern es ist der Ort einer interdisziplinären diskursiven Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Das Museum als eigenständige Institution hat bei Beuys sein Ende erreicht, denn es unterscheidet sich hinsichtlich seiner Aufgabenstellung nicht mehr von anderen gesellschaftlichen Einrichtungen. So kann sein Museum des „völlig totalisierten Kunstbegriffs“ (ebd., 12) auch den Charakter einer Universität annehmen; die museale Kunstsammlung wäre nunmehr lediglich eine Sonderabteilung für künstlerische Objekte.

„Und das ist ja, was ich will. Ich will ja die Museen zu Universitäten machen (...)“ (ebd., 18).

Mit der Idee des Museums als „Permanenter Konferenz“ bzw. als Universität, überträgt Beuys seine Erweiterung des Kunstbegriffs direkt auf das Museum. Analog zur totalen Kunst wird auch das Museum universal. Seine Verständnis einer zeitgemäßen Kunstinstitution hat sich vom traditionellen Museumsbegriff so weit entfernt wie sein Kunstbegriff von der herkömmlichen Kunstvorstellung. In letzter Konsequenz bedeutet dies freilich, dass sich das Museum nach Beuys Plänen nicht nur verändert, sondern dass es seine Identität einbüßt.

Im Grunde ist das Museum als feste Institution für die Verwirklichung von Beuys Zielen gar nicht geeignet, denn ob sein Kunstbegriff umgesetzt wird, ist,

„nicht die Frage des Museums, sondern eine Frage der Orte. Überall da wo etwas stattfinden kann, was den Begriff erweitert, da ist der Ort gut. Ob das im Parlament, in der Kirche, im Museum, auf der Straße ist, oder ob das in einer Kommune, in einem Arbeiterquartier oder der Fabrik ist. Überall, wo Menschen bereit sind, einen Ort herzustellen, wo etwas passieren kann, was die zukünftige Evolution der Kultur, der Demokratie und der Wirtschaftsfragen provoziert, also befürwortet, das sehe ich immer positiv. Und ab und zu ist eben auch ein Museum an solchen positiven Aktionen beteiligt“ (ebd., 13).

Sein Ideal ist nicht eine fixe Institution für Kunst, sondern das *Museum in motion*, d.h. eine Vielzahl verschiedener Orte, an denen möglichst effizient an der Veränderung der Gesellschaft gearbeitet wird.

„Das ist es, was ich meine mit meinem *Museum in motion* – diese Bewegung, dass man sagt: Die Welt besteht nur aus *topi*, d.h. aus verschiedenen Orten. Die Orte sollen alle so gut wie möglich genutzt werden, damit das große Ziel einer veränderten Gesellschaft erreicht wird“ (ebd., 32).³⁷⁷

In vergleichbarer Weise hatte sich Beuys ab der Mitte der 70er Jahre von dem Plan verabschiedet, seine Freie Hochschule als feste Institution an einem Ort zu installieren.³⁷⁸

Damit büßt die Museumsinstitution bei Beuys Modell nicht nur ihre Identität ein, sie löst sich zumindest als Kultureinrichtung mit fester institutioneller Struktur auf. Am Ende unserer Ausführungen werden wir mit dem *museum in progress* ein zeitgenössisches Kunstprojekt vorstellen, das ganz im Sinne des *Museum in motion* ohne institutionellen Rahmen arbeitet.

5.5.1.4 Brüche in Beuys Museumskonzept

Hinsichtlich der konkreten Arbeitsweise seines Museumsmodells und der Art und Weise, wie es gesamtgesellschaftlich wirksam werden soll, bleibt Beuys bei seinem Gespräch mit Haks sehr ungenau. Als Frans Haks die provokative Anmerkung macht, dass das Museum, wenn Beuys Ziel erreicht sei und *Jeder Mensch ein Künstler* sei, ganz überflüssig wäre, antwortet Beuys überraschender Weise:

„Nein gar nicht. Es müsste doch z.B. einen Platz geben, wohin die Menschen gehen können, wenn sie sich über Farbe unterhalten wollen“ (ebd., 47).³⁷⁹

³⁷⁷ Der Begriff des *Museum in motion* wurde in der neueren Museumsgeschichte immer wieder aufgegriffen. 1979 veröffentlichte Carel Blotkamp einen Band mit Aufsätzen zum Museum unter dem Titel „*Museum in Motion*“ (BLOTKAMP 1979). Das Berner Kunstmuseum präsentierte im Jahre 2002, in einer Ausstellung mit dem Titel ‚Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung‘ seine Sammlung neu (BEIL 2002).

³⁷⁸ In einem Gespräch zu seiner Arbeit auf der Documenta VI sagt Beuys auf die Frage nach einer Institutionalisierung seiner Hochschule: „Nein, die Schule an einem Orte, das existiert ja auch schon. Wir werden im Documenta-Katalog die Arbeitsstätten abbilden, die ersten Gebäude, die zur Verfügung stehen, in Derry, Nordirland, in London, und in der Bundesrepublik – um zu markieren, dass das keine permanente, in alle Zukunft hin arbeitende *university in motion* ist, wie es ja weitgehend bis jetzt war (...)“ (KUNSTFORUM INTERNATIONAL 21, 3/77, 209f).

An dieser Stelle des Gesprächs scheint Beuys seinen politischen Argumentationsstrang gänzlich zu verlassen und sich einem spirituellen, beinahe religiösen Aspekt des Museums zu zuwenden. Er wirft den Begriff des Museums als einem Tempel auf, an dem der Mensch therapiert wird.

„Hier befasse ich mich mit der geistigen Seite des Menschen, die ganz spirituell, ganz religiös ist, die dem Menschen überhaupt erst seine Menschenwürde gibt. Und dann wissen die Menschen, dass die Farbe das kann. Deswegen gehen sie dann an den Ort, an diesen Tempel zurück, weil da der Tempel für Farbe ist“ (ebd., 48).

Das Museum ist z.B. für das Phänomen der Farbe „der Tempel für dieses Problem in der Welt“ (ebd., 49), an dem sich dann verschiedene Spezialisten zusammensetzen um gemeinsam Lösungen zu erarbeiten, die gesellschaftlich fruchtbar gemacht werden können. „(...) in der Zukunft wird das regelrecht das therapeutische Modell sein“ (ebd.). Wie hierbei genau vorzugehen sei, lässt Beuys im Dunkeln. Es wird deutlich, dass Beuys Museumskonzept nicht einheitlich ist. Er vermengt Politisches mit Spirituellem und lässt darüber hinaus keinen plausiblen Arbeitsplan seines neuen Museums erkennen.³⁸⁰

Noch deutlicher wird die mangelnde Strukturiertheit des Beuysschen Entwurfs im Zusammenhang mit dem Museum als Ort der totalen Toleranz.

Frans Haks stellt die nahe liegende Frage, nach welchen Kriterien in einem solchen Museum festzulegen ist, was aufgenommen und was abgelehnt wird und wer diese Entscheidung treffen kann. Erstaunlicherweise nimmt Beuys bei der Beantwortung dieser Frage die vormals geforderte totale Toleranz im Museum sogleich wieder zurück:

„Also durch einen demokratischen Prozeß wird überhaupt nichts geschehen, sondern nur dadurch, dass einige fähige Leute ganz genau im Bewusstsein haben: Ja so verläuft die Linie der Kunst (...). Wir müssen den Begriff der Kunst totalisieren. Das können doch nur fähige Leute organisieren. Durch Volksabstimmung, Demokratie kommt sowas doch nicht zustande“ (ebd., 54).

³⁸⁰ Dieses Problem hatte Beuys offenbar häufiger bei den großen Projekten. So wurde ein Plan zur Errichtung einer *Freien Schule für Kreativität* auf dem alten Messegelände Frankfurt von der Stadt abgelehnt, weil, wie das Protokoll vermerkt: „(...) über die rein theoretische Konzeption hinaus keinerlei konkrete Vorstellungen über Organisation und Finanzierung eines solchen Unternehmens bestehen“ (vgl. LANGE 1999, 156).

„(...) entscheiden (...), was im Museum zu geschehen hat. Das können doch nur die Allerbesten, die Elite. Die Elite ist doch der beste Begriff für das Museum“ (ebd., 58).

Ein Museum mache nur dann Sinn, wenn in ihm, wie er sagt, die „allerhöchste Kunst anzuschauen ist“. Wenn es den Verantwortlichen im Museum nicht gelingt, die allerbesten künstlerischen Leistungen vorzuführen, braucht man kein Museum (ebd., 55). Damit ist die Toleranz des Museums spürbar eingeschränkt.

Indem er dem Museum seinen (traditionellen) elitären Charakter zurückgibt, stellt Beuys seine gesamte bisherige Museumskonzeption in Frage. Im ersten Teil seiner Ausführungen hatte er das Museum als permanente Konferenz, also als Institution der allumfassenden kreativen Gesellschaftsgestaltung bestimmt, in der jeder gemäß seinen Gestaltungsfähigkeiten teilhaben könnte. All dies wird hinfällig, wenn er Eliten die Verantwortung für die Institution überträgt und somit die mühsam demontierten Hierarchien wieder einführt. Auf diese Weise werden die traditionellen Strukturen des Museums, die er ja überwinden wollte, restituiert: Die Distanz von Kunst und Leben wird wieder aufgebaut, das Museum wird wieder der Ort des besonderen (von Experten ausgewählten) Dings.

5.5.1.5 Beuys Grenze

Joseph Beuys ist ein faszinierender Visionär, ein Utopist, dessen gesamtes Schaffen und Engagement von der Idee einer politisch besseren Welt beseelt ist.³⁸¹ All seine Projekte und Initiativen, so auch seine Museumsüberlegungen erhalten ihren Sinn vor diesem geradezu messianischen Hintergrund. Anders als etwa bei Dörner ruhen seine Überlegungen zum Museum nicht auf einem durchstrukturierten

³⁸¹ Wie unvereinbar Beuys Idealvorstellungen mit der Pragmatik der Kulturpolitik war, dokumentiert z.B. eine Unterredung vom 22.9.1971, die der Künstler mit dem damaligen Staatssekretär des Wissenschaftsministers von NRW führte. Beuys berichtet: „Dr. Schnorr (...) sagte zu mir, dass meine politischen Ideen für den Menschen nur in einem Himmlischen Jerusalem zu verwirklichen wären, also unwirklich seien. Ich sagte zu ihm, wenn er recht hätte und diese Ideen von Freiheit, Demokratie und Sozialismus nur dort zu verwirklichen wären, dass wir dann, also jetzt, das Himmlische Jerusalem verwirklichen müßten“ (LANGE 1999, 154f, Fußnote 65).

theoretischen Konzept und zielen damit nicht auf eine systematische Museumsreform.³⁸² Sie sind der Ausdruck einer umfassenden Gesellschaftsutopie.

Trotz der Unstimmigkeiten innerhalb der Konzeption von Beuys sind seine Überlegungen zur Museumsinstitution für unseren Zusammenhang von entscheidender Bedeutung. Sie stellen den konsequenten Versuch dar, das Museum als eine Kunstinstitution nach der Auflösung der Kunst zu entwerfen. An seinen Ausführungen wird in besonders plastischer Weise deutlich, wie sehr die Stellung und Funktion des Kunstmuseums von dem Kunstbegriff abhängt, der ihm zugrunde gelegt wird.

Bei Beuys hat sich unter dem universalen Kunstbegriff das traditionelle Museum endgültig aufgelöst. Sein freies Kunstmuseum stellt sich im Wesen als Gegenentwurf zu der traditionellen Museumsinstitution als Ort der Distanz von Kunst und Leben einerseits und des autonomen ästhetischen Objekts andererseits dar:

Zum einen ist für Beuys das Museum eine Institution, die in permanentem und unmittelbarem Austausch mit der Öffentlichkeit steht. Das Museum versteht sich als permanente Konferenz, es ist ein Ort an dem Lebenspraxis und gesellschaftliche Wirklichkeit gestaltet werden. Sein Museum ist so Ort der sozialen Plastik; eine so verstandene Kunst, hat mit dem, was als ästhetischer Gegenstand bezeichnet werden könnte, nichts mehr zu tun. Das Museum, ehemals in sich geschlossenes Archiv des autonomen ästhetischen Kunstgegenstandes, ist zum grenzenlos offenen Experimentierfeld politischer Aktion geworden.

Im Laufe der Argumentation wird die unumkehrbare Konsequenz deutlich, die sich bei der völligen Entgrenzung des Kunstbegriffs für die Museumsinstitution ergibt: Sie löst sich auf. Beuys Museum hat mit dem herkömmlichen Museum nur noch den Namen gemein.

Die traditionellen Museumsaufgaben des Sammelns, Bewahrens und Vermitteln tauchen bei seinen Überlegungen nicht auf, und nur die Forschung hat im Rahmen einer gesellschaftspolitischen Diagnostik für ihn noch Bedeutung.

³⁸² Beuys ist sich der z. T. mangelnden Konsistenz seiner Darlegungen durchaus bewusst. Als er auf der Documenta VI in einem Vortrag seine Gedanken zur Sozialen Plastik vorstellt, macht er einleitend deutlich:

„Es kann (...) oftmals erscheinen, als gäbe es in diesen Darlegungen Brüche. Aber es scheint mir notwendig zu sein, daß diese in Erscheinung treten, aber dann doch genommen werden müssen als eine Grenze, an die man stößt, wenn man operationell, d.h. mit Begriffen versucht, diese Dinge zu erarbeiten“ (zitiert nach HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 123).

Beuys Ausführungen zum neuen Kunstmuseum üben trotz der Brüche aufgrund ihrer Kompromisslosigkeit bis in die Gegenwart eine ungebrochene Faszination aus. Vor allem an zwei entscheidenden Punkten knüpfen insbesondere die jüngeren Kuratoren der Gegenwart an: Sie verstehen ihre Museen als offene Institutionen neuer Kunstformen, deren Aufgabe in der Auseinandersetzung mit den Fragestellungen der gesellschaftlichen Praxis liegt.

Adam C. Oellers vertritt die Ansicht, dass gerade in der neuesten Zeit, in der sich die Museumsdiskussion permanent um sich selbst drehe ohne an grundsätzlichen Änderungen zu arbeiten, Beuys unkonventionelle Theorien eine gangbare Zukunft aufzeigen könnten. Er hält die Gedanken von Beuys für die

„einzig existierende, umfassend konzipierte Möglichkeit (...), die Konfrontation von geistiger Entwicklung und ökonomischer Ausnutzung aufzuheben, den ‚Freiheitsimpuls‘ auch für das Museum neu zu definieren und ihm für die Zukunft auch wieder Aufgaben in der evolutionären Entwicklung der Menschheit zuzuerkennen“ (OELLER 1995, 302).

Oellers Begeisterung wird man nicht in jeder Hinsicht teilen können. Es bleibt fraglich, ob es sich bei Beuys Gedanken um umsetzbare Reformkonzepte für das Museum der Gegenwart handelt. Wie weit man Beuys bei seinen Gedanken zum Museum folgen kann, hängt davon ab, bis zu welchem Grad man bereit ist, seinen universalen Kunstbegriff zu akzeptieren.

Mit Beuys ist erstmals der Punkt erreicht, an dem man von einer Verunmöglichung des traditionellen Museums durch die Kunst sprechen muss. Beide Prinzipien die wir im ersten Teil unserer Ausführungen als wesentliche Charakteristika des traditionellen Museums herausgearbeitet haben, das Prinzip der Trennung von Kunst und Leben und jenes der Objektorientierung, bestehen in Beuys „Museum als permanenter Konferenz“ nicht mehr. Wird Kunst mit gesellschaftlicher Gestaltung gleichgesetzt, kann sie an jedem beliebigen Ort stattfinden. Das Museum ist ein Ort wie jeder andere. Es ist daher fraglich, ob es überhaupt noch sinnvoll ist, bei Beuys von einem Museum zu sprechen.³⁸³

Nachdem wir uns die Auflösung des Kunstarchivmuseums in ein gesellschaftliches Laboratorium bei Beuys betrachtet haben, soll uns im Folgenden erneut ein

³⁸³ Die Frage nach dem Sinn des Begriffes „Museum“ ist hier ebenso berechtigt wie die Frage nach dem Sinn des Begriffes „Plastik“ im Ausdruck „Soziale Plastik“ (vgl. Fußnote 4).

Künstler beschäftigen, in dessen Werk die reflektierende Auseinandersetzung mit der Institution des Museums eine zentrale Position einnimmt: Marcel Broodthaers. Bei ihm begegnet uns eine weitere bedeutende Ausformung des Labormuseums. Dieses erhält seinen Charakter allerdings nicht aus einem politisch-gesellschaftlichen Kontext, sondern aus einer sehr differenzierten Beschäftigung mit der Museumsinstitution selbst. Bei Broodthaers wird das Museum mit seiner Struktur, Position und Funktion zum Thema. Er entwirft ein Labor der Selbstdiagnose des Museums.

5.5.2 Marcel Broodthaers: Das Museum als Untersuchungslabor seiner selbst

Joseph Beuys hatte sich als Konsequenz aus seinem erweiterten Kunstbegriff für eine Politisierung des Museums eingesetzt. Die abgeschottete selbstreferenzielle Kunstinstitution sollte eine Stätte der unmittelbaren künstlerischen Artikulation und der direkten Gesellschaftsgestaltung werden. Beuys' Denken war getragen vom Geist der Nachkriegsintellektuellen, die Ende der 60er Jahre in ganz Europa öffentlich die Demontage bzw. Öffnung der etablierten politischen und kulturellen Institutionen forderten. Die verhärteten, immer noch von der bürgerlichen Tradition durchdrungenen Strukturen sollten einer neuen, befreiten und sozialen Demokratie weichen. Die Kreativität, das Geistige, die Poesie wurden als Weisen der Gestaltung von Wirklichkeit proklamiert. Die Vereinigung von Kunst und Leben, der alte Traum der Avantgarde, sollte endlich Wirklichkeit werden.

Da sich die politischen Entscheidungsträger durch rhetorische Überzeugungsarbeit nicht zu Reformen veranlassen ließen, wurden die in Wort und Schrift formulierten Proteste nach und nach von unmittelbaren, z. T. künstlerischen Aktionen begleitet.

Die Methoden der kreativen Reformer waren jedoch, wie sich auch bei Beuys gezeigt hatte, nicht selten chaotisch: Ihre Konzepte waren unstrukturiert und die Zielsetzungen wenig konkret, was zur Folge hatte, dass es gerade unter den überzeugtesten Idealisten sehr schnell Enttäuschungen gab. Einer von ihnen war der belgische Künstler Marcel Broodthaers. Für ihn wurde bald klar, dass die Aktionen der Studenten keine tief greifende Veränderung der bestehenden Verhältnisse, besonders im Kulturbereich, durchsetzen würden. Ein direktes Zusammenlegen von Kunstpraxis und kunstpolitischer Institution, wie sie auch Beuys gefordert hatte, erwies sich in seinen Augen als unmöglich bzw. unsinnig. Dennoch blieb auch für

ihn die Frage nach der Kunst und der künstlerischen Institutionen in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft Zentrum seines künstlerischen Schaffens.

Marcel Broodthaers war ursprünglich Schriftsteller und arbeitete ab 1964 als bildender Künstler bzw. Konzeptkünstler.³⁸⁴ Seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Museumsinstitution ist für die Entwicklung des Kunstmuseums im 20. Jahrhundert von großer Bedeutung, obwohl er weder Kurator einer festen Museumsinstitution war, noch systematische Werke zur Museumstheorie verfasste. Er beschäftigte sich als Künstler mit dem Museum; er war der erste Künstlerkurator.

Wir wollen uns im Folgenden mit einer der umfassendsten und bekanntesten Arbeiten von Marcel Broodthaers beschäftigen, seinem Musée d'Art Moderne. Es handelt sich hierbei nicht um ein wirkliches Museum, sondern um einen Zyklus von Ausstellungs- und Museumsinstallationen, bei denen sich der Künstler mit dem Phänomen des Museums auseinander setzt. Es ist nicht möglich, in unserem Zusammenhang genauer auf alle Teile dieses Zyklus einzugehen. Uns soll vor allem eine Teilausstellung beschäftigen, die 1972 in Düsseldorf stattfand und als Broodthaers Adlermuseum bekannt wurde.

Obwohl der Künstler bei seinem Musée d'Art Moderne keine systematisch ausgearbeitete Museumskonzeption vorlegt, ist seine Arbeit für unseren Zusammenhang sehr bedeutsam. Auch er betreibt die Demontage eingefahrener musealer Strukturen und entwickelt einen Typ des Museumslabors, der sich das Museum selbst zum Gegenstand macht. Das Museum wird mit Broodthaers Musée d'Art Moderne der Ort der Selbstreflexion, in dem das Verhältnis „Künstler-Kunst-Museum-Betrachter“ durchleuchtet wird.

Auch hinsichtlich der gegenseitigen Abhängigkeit von Kunstbegriff und Museumsverständnis ist Broodthaers Arbeit für unsere Ausführungen wichtig, da beim Musée d'Art Moderne eine besonders starke Verflechtung von Kunstbegriff und Museumsbegriff vorliegt. Genau genommen ist eine Unterscheidung von Kunst und Präsentationsrahmen hier nicht mehr möglich. Sein Kunstmuseum ist selbst

³⁸⁴ Broodthaers hatte sich, nachdem er als Schriftsteller kein Auskommen hatte, dazu entschieden, bildender Künstler zu werden. „Ich fragte mich, ob es mir nicht auch möglich sein könnte, etwas zu verkaufen und Erfolg zu haben“, wie er auf seiner ersten Ausstellung formulierte (zitiert nach MCSHRINE 1997, 62).

das Kunstwerk. Diese Form der Gleichsetzung unterscheidet sich jedoch grundlegend von der Auffassung Beuys, die alle gesellschaftlich relevanten Institutionen, so auch das Museum, unter seinem umfassenden Kunstbegriff subsumiert und so zu Kunst erklärt.

Broodthaers konnte mit der totalen Entgrenzung des Kunstbegriffes im Sinne von Beuys nichts anfangen.³⁸⁵ Seine Bearbeitung des Museumsthemas erfolgte nicht als künstlerischer Politiker sondern als kunstreflektierender Theoretiker bzw. konzeptueller Künstler.

5.5.2.1 Marcel Broodthaers Weg zum Museum

Broodthaers künstlerische Auseinandersetzung mit dem Museum begann in den späten 60er Jahren. Er gehörte zu den Künstlern und Kunststudenten, die sich in Belgien gegen das Establishment und die verhärteten Strukturen des Kunstbetriebes auflehnten. Neben den Akademien standen besonders Museumsinstitutionen mit ihren hierarchischen Strukturen und spießbürgerlichen Selektionsmechanismen im Brennpunkt der Kritik. 1968 besetzte Broodthaers zusammen mit einer Reihe von Künstlern und Studenten das Palais des Beaux-Arts in Brüssel.³⁸⁶ Aus dem verstaubten Museum, das, so die gängige Auffassung, in seinem bürgerlichen Mief nichts als der phlegmatische Hort des Affirmativen war, sollte endlich ein lebendiger Ort der Kunst werden. Die jungen Künstler nisteten sich in den Museumshallen ein und begannen dort selbst zu malen. Anders als Broodthaers es erwartet hatte, folgten auf diesen provokativen Auftakt keine weiteren Aktionen, die auf eine langfristige und konstruktive Strategie hinwiesen. Mit dem unausgereiften Plan Kunst und Lebenspraxis zu verbinden, indem man das Museum zur Produktionsstätte von Kunst uminterpretierte, war eine tief greifende Reform des

³⁸⁵ Broodthaers lebte seit Ende der 60er Jahre in Düsseldorf und kannte Beuys sehr gut. Ihr anfänglich freundschaftliches Verhältnis kühlte sich allerdings zunehmend ab, was nicht zuletzt an ihrer fundamental unterschiedlichen Kunstsicht lag. Schließlich trug Broodthaers seinen Zwist mit Beuys in Form von offenen Briefen aus, in denen er Beuys jedoch nicht direkt ansprach, sondern indem er einen fiktiven Briefwechsel zwischen Jaques Offenbach, dessen Rolle er übernahm und Richard Wagner verfasste. In dem zweiten und letzten dieser offenen Briefe schreibt Broodthaers an Beuys:

„Ich bin kaum mit der Position einverstanden, die Du beziehst, und auf jeden Fall erkläre ich meine Ablehnung, wenn Du in Deine Definition der Kunst die Politik miteinschließen willst – Magie? – Mein lieber Wagner, unsere Beziehung ist schwierig geworden. Dies ist gewiß die letzte Mitteilung, die ich Dir sende“ (zitiert nach ZWIRNER 1997, 138).

Der Brief findet sich in Originalform abgedruckt in SZEEMANN 1983, 430f. Zum Verhältnis von Beuys und Broodthaers vgl. ZWIRNER 1997, 137ff bzw. ZWIRNER 1995, 17f.

³⁸⁶ Vgl. hierzu ZWIRNER 1997, 82ff, MOSEBACH 1989, 171f.

Kunstbetriebes nicht zu erreichen. Nach acht Tagen verließ Broodthaers das besetzte Museum.

Broodthaers entschloss sich, Symposien und Diskussionsrunden zu organisieren, in denen die kulturpolitischen Zustände diskutiert werden sollten. Im Zuge der Vorbereitung einer dieser Veranstaltungen entstand die Urform seines Musée d'Art Moderne. Es sollte zu einer seiner einflussreichsten Arbeiten werden.

5.5.2.2 Das Musée d'Art Moderne – Eine reflexive Museumsfiktion

Seinen Anfang nahm das Musée d'Art Moderne eher zufällig.³⁸⁷ Bei der Vorbereitung zu einer seiner Einladungen bemerkte Broodthaers, dass es für die geladenen Gäste zu wenig Sitzgelegenheiten gab. Er kam auf die Idee, sich Kunsttransportkisten von einer Spedition auszuleihen auf denen, wie dies üblich ist, Worte wie „Vorsicht zerbrechlich“ u. ä. geschrieben war. Versetzen mit diesen Kunstmuseums-Requisiten entfaltete der Raum eine völlig neuartige Wirkung. Broodthaers baute diese Transformation der Räumlichkeit noch aus. Er heftete an die Kisten Kunstpostkarten mit Abbildungen von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts und schrieb zu guter Letzt auf die Fenster seiner Wohnung „Museum“ und auf die Mauer hinter dem Garten die Worte „Département des Aigles“.³⁸⁸ Das Musée d'Art Moderne Section XIXe siècle, Broodthaers fiktives Museum war geboren.³⁸⁹

Die Eröffnung der „Museumsfiktion“ war ein voller Erfolg.³⁹⁰ Es erschienen nicht nur Künstler und Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Kulturleben³⁹¹, sondern

³⁸⁷ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf eine Unterhaltung Broodthaers mit Freddy de Vree (u. a. abgedruckt in KRAVAGNA 2000, 37-41). Hier behauptet Broodthaers, dass sein Museum nicht einem Konzept folgend, sondern spontan aus der Situation heraus entstanden sei (ebd.).

³⁸⁸ Adler spielten inhaltlich bei dieser ersten Museumsaktion noch keine Rolle. Sie sollten erst in Broodthaers Ausstellung in Düsseldorf direkt Thema werden.

³⁸⁹ Broodthaers verfasste sogar ein Einladungsschreiben für sein Museum, in dem er die Ausdrucksweise offizieller Einladungen der etablierten Institutionen persiflierte. Er schrieb: „Eröffnung. Wir haben das Vergnügen, die Kundschaft und die Neugierigen über die Einweihung des *Département des Aigles*, des Museums moderner Kunst zu informieren. Die Arbeiten sind im Gange. Ihre Fertigstellung wird zu dem Zeitpunkt erreicht werden, an dem wir hoffen, die Poesie und die bildenden Künste, Hand in Hand, brillieren zu lassen. Wir hoffen, daß unsere Formel ‚Desinteresse plus Verwaltung‘ Sie verführen wird“ (zitiert nach ZWIRNER 1997, 85).

³⁹⁰ Zur Ausgestaltung der Räume des Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXe siècle, vgl. GOLDWATER/COMPTON 1989, 180f. Hier ist auch eine Abbildung der Einladungskarte zu sehen.

mit Johannes Cladders hielt sogar ein Museumsdirektor die Eröffnungsrede.³⁹² Der Erfolg der Aktion gründete in der Tatsache, dass sie das genaue Maß von Provokation und Anspruch einhielt und damit exakt das erreichte, was mit der Besetzung des Palais des Beaux Arts nicht gelungen war: eine intensive Auseinandersetzung mit der Museumsinstitution, ihren Möglichkeiten und Grenzen in der Gesellschaft.

Das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX ème Siècle bestand ein Jahr; wurde dann abgebaut und andernorts, mit anderen Postkarten versehen, unter dem Titel Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XII ème Siècle wieder aufgebaut.³⁹³

Die Gründung seines Musée d'Art Moderne in Brüssel war der Beginn eines groß angelegten Projektzyklus Broodthaers, mit dem er sich dem Thema Museum bzw. Sammlung widmete. Dieses Projekt des fiktiven Museums gliederte sich im Laufe der folgenden vier Jahre in verschiedene Teilprojekte, die Broodthaers jeweils als Abteilungen (Départements oder Sections) seines Museums bezeichnete.

Er faltete in den jeweiligen Teilprojekten nach und nach die verschiedenen Funktionsbereiche und Teilbereiche der Museumsinstitution sowohl strukturell als auch inhaltlich auf. So gab es Abteilungen seines Museums für die Kunst des 19. oder des 20. Jahrhunderts, für neue Kunst, für alte Kunst, für Kino, für Adler aber auch für Finanzen und Öffentlichkeit. Diese Abteilungen wurden an verschiedenartigsten Orten errichtet: in Galerien, auf Messen,³⁹⁴ in Museen oder, wie bei der Eröffnung des Museums, auch in Privatwohnungen.³⁹⁵

Mit den Museen, die Broodthaers konstruierte, verfolgte er von Anfang an Ziele, die sich von denjenigen gewöhnlicher Museumseinrichtungen grundlegend unter-

³⁹¹ Broodthaers selbst spricht ironisch von 60 „Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und des Militärs“ (ZWIRNER 1997, 88).

³⁹² Cladders Rede behandelte die Stellung des Museums in der Gesellschaft und wurde von Broodthaers selbst mit einem Vortrag zum Thema „Beziehung zwischen der institutionalisierten und der poetischen Gewalt“ beantwortet (vgl. ZWIRNER 1997, 89).

Es verwundert nicht, dass gerade Cladders bei der Eröffnung sprach. Auch er setzte sich als Kurator intensiv mit alternativen Ausstellungs- und Museumsprojekten auseinander. Zur Bedeutung Cladders für die Museumskultur des 20. Jahrhunderts vgl. WISCHERMANN 1997, bes. S. 98-105.

³⁹³ Vgl. hierzu CRIMP 1989, 81f bzw. GOLDWATER/COMPTON 1989, 182.

³⁹⁴ Dem Gespräch mit Freddy de Vree meint Broodthaers, dass er sich auf der Kunstmesse Köln besser fühle als in seinem Museum, „weil wir auf der Kölner Kunstmesse in der heutigen gesellschaftlichen Realität sind, in ihrem System, in ihrem niedrigsten kommerziellen Aspekt“ (KRAVAGNA 2001, 40).

³⁹⁵ Nähere Ausführungen zu den einzelnen Abteilungen finden sich bei GOLDWATER/COMPTON 1989, 179ff.

schieden. Sammeln, Bewahren, Vermitteln, ja sogar Kunstwerke selbst spielten bei den ersten Etappen seines Museumsprojekts zunächst keine Rolle. Es ging Broodthaers nicht um die Präsentation von Kunstgegenständen, sondern um eine künstlerische Auseinandersetzung mit der theoretischen und gesellschaftlichen Verfasstheit der Museumsinstitution selbst.

Diese Neuausrichtung wurde bereits in der Eröffnungsausstellung, dem Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX ème Siècle u. a. dadurch deutlich, dass Kunstwerke, traditionell das Zentrum einer Museumsausstellung, nur in lächerlichen Postkartenabbildungen vorkamen.³⁹⁶ Ebenso erwies sich die Bezeichnung Ausstellung mit dem Titel „Adler-Abteilung“ als irreführend. Adlerdarstellungen spielten bei seinen Projekten bis zur „Section des Figures“ in Düsseldorf keine Rolle.

Mit Hilfe einiger signifikanter Ausstattungstücke schuf Broodthaers einen fiktiven Museumsrahmen, der anfänglich nichts zeigte außer sich selbst und der auf diesem Weg den Betrachter mit der Idee des Museums als solchem konfrontierte. Es ging um eine Verortung des Museums mit all den Aspekten, die sich aus dem Verhältnis Künstler, Kunst, Betrachter, Kurator, Institution, kulturpolitische Bedingungen etc. ergaben. Konkrete Ausstellungsinhalte waren somit zunächst irrelevant.³⁹⁷

Der theoretische Rahmen, den Broodthaers mit seinen ersten Projekten thematisierte, sollte erst später mit Inhalten gefüllt werden: Dies erfolgte zunächst 1971/72 mit der Section Cinéma, bei der er sich des Kinos annahm und darauf folgend im selben Jahr mit der Section des Figures im Düsseldorfer Kunstmuseum, mit der wir uns weiter unten noch ausführlich beschäftigen wollen.

³⁹⁶ Man fühlt sich an René Magritte erinnert, ein Künstler, der für Broodthaers außerordentlich wichtig war, und der behauptete, dass ihn Kunstmuseen wie die Uffizien nicht sonderlich interessierten. Die Kunstwerke, die für ihn wichtig waren, genügten ihm als Postkartenabbildungen.

³⁹⁷ Entsprechend entstand 1969 am Strand von Le Coq die „Section Documentaire“, die vollständig ohne Exponate oder deren Versatzstücke auskam. Broodthaers ließ den Plan eines Museums in den Strandsand eingraben und mit verschiedenen zweisprachig ausgeführten Schildern versehen. „Museum für Moderne Kunst, 19. Jahrhundert“ oder „Es ist absolut verboten, die Objekte zu berühren“ oder „Es ist strikt untersagt, die Arbeiten zu stören“ (ZWIRNER 1997, 92). Mit den Schildern gab sich das Sandmuseum zunächst betont bedeutsam und einschüchternd. Dieses verbale Pathos führte jedoch vollständig ins Leere, da keinerlei Kunst vorhanden war, die die Schilder hätten beschützen können. Die Museumsinstallation selbst war überdies so nah an den Strand gebaut, dass sie nach sechs Stunden von der Flut mitgenommen wurde (vgl. GOLDWATER/COMPTON 1989, 185).

Doch selbst in der Auseinandersetzung mit Inhalten hielt Broodthaers Museum die Distanz zu gewöhnlichen Ausstellungen. Sein Museum blieb fiktiv, d.h. theoretisch.

5.5.2.2.1 Der Adler vom Oligozän bis heute - Vom Präsentationsraum zum Experimentalraum

Das aufwendigste Projekt im Rahmen des *Musée d'Art Moderne* war die Section des Figures, die 1972 in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf stattfand. Hier nahm sich Broodthaers erstmals direkt des Themas „Adler“ an, das seine Museumsaktionen bisher nur in Form der Bezeichnung *Département d'Aigle* begleitet hatte. Broodthaers hatte über 300 Gegenstände unterschiedlichster Art und Provenienz zusammengestellt, die allesamt entweder einen Adler darstellten oder eine Adlerapplikation aufwiesen. Im begleitenden Heft zur Ausstellung schreibt er:

„Das Publikum wird mit folgenden Kunstgegenständen konfrontiert: Adler aller Art, von denen ein Teil mit schwerwiegenden symbolischen und historischen Ideen befrachtet ist“ (BROODTHAERS 1972 I, 16).

Entsprechend hieß die Ausstellung „Der Adler vom Oligozän bis heute“. Er hatte sich entschieden, dem Adler innerhalb seines Musée d'Art Moderne eine eigene Ausstellung zu widmen, weil sich in dieser symbolträchtigen Figur die Verflechtungen von Kultur und Macht, von Kunst und Politik am komplexesten und differenziertesten verbanden.

„Einerseits verkörpert er die Rolle einer gesellschaftlichen Parodie künstlerischer Hervorbringungen, andererseits die einer künstlerischen Parodie gesellschaftlicher Sachverhalte“ (ebd., 18f).

5.5.2.2.2 Das Museum jenseits von Inhalten

Broodthaers war allerdings nicht darauf aus, eine originelle Ausstellung vorzuführen, die den Betrachter über den Adler aufklären soll. Die Distanz seiner Präsentation zum klassischen Objektmuseum war offensichtlich u. a. durch die Tatsache, dass die verschiedenen Objekte entgegen der Museumstradition ohne chronologische oder inhaltliche Systematik ausgestellt wurden. Das deutlichste Zeichen

jedoch, mit dem Broodthaers den Rahmen der herkömmlichen Kunstaussstellungssituation sprengte, bestand darin, dass er jedes einzelne der Exponate mit auffälligen Schildchen versah, auf welchen in drei Sprachen die Worte „das ist kein Kunstwerk“ zu lesen war.

Es zeigte sich, dass trotz der unüberschaubaren Menge an Exponaten der Section des Figures weder die einzelnen Kunstgegenstände noch der Adler als kulturhistorisch interessantes Motiv der eigentliche Inhalt der Ausstellung war.

Der Adler ist nicht das Thema der Ausstellung, sondern er ist der Gegenstand, an dem die konzeptuelle Methode des Künstlers exemplifiziert werden soll. In einem seiner *Six lettres ouvertes avis*, die zu seiner Ausstellung erscheinen, bringt er diese Abwendung von der Ausstellungstradition auf die folgende provokante Formel:

„Jede Ähnlichkeit der Adler mit solchen Museen anderer Art (...) ist zufällig, rein formal, unbeabsichtigt, existiert nur in der Einbildung oder ist ein Ergebnis der Zivilisation – die Direktion lehnt jede Verantwortung ab“
(zitiert nach ZWIRNER 1997, 128, Fußnote 243).

Die Kataloghefte der Düsseldorfer Ausstellung waren auf der ersten Seite mit dem Wort „Museum“ überschrieben (BROODTHAERS 1972 I/II)³⁹⁸, während der Titel der Ausstellung „Der Adler vom Oligozän bis heute“ sich bezeichnenderweise erst auf der ersten Katalogseite findet. Durch diese Platzierung der Titel wird von vornherein deutlich, dass für Broodthaers nicht bestimmte Inhalte, sondern das Museum selbst als komplexes kultursoziologisches Phänomen das Thema seiner Ausstellung ist. Das Ziel seiner Präsentation besteht folglich darin, grundsätzliche museumstheoretische bzw. rezeptionstheoretische Fragestellungen vorzuführen. Im zweiten Katalogband schreibt er:

„Das Konzept der Ausstellung basiert auf der Identität des Adlers als Idee mit der Kunst als Idee. Das Ziel ist, eine kritische Überlegung darüber nahezulegen, wie Kunst in der Öffentlichkeit präsentiert wird“
(BROODTHAERS 1972 II, 19).

³⁹⁸ Zu der Ausstellung erschienen zwei Katalogheftchen, eines zur Ausstellung selbst und ein zweites, das u. a. die Publikumsreaktionen aus dem Gästebuch aufnahm (BROODTHAERS 1972 I/II).

5.5.2.2.3 Die Auflösung der Ordnung

Beim Musée d'Art Moderne handelte es sich nicht um ein wirkliches Museum, d.h. eine Stätte der systematischen Ordnung von historischen Gegenständen bzw. Kunstwerken. Man könnte sagen, dass Broodthaers die Ausstellung der Section des Figures in Düsseldorf als eine Art Zerrbild des herkömmlichen Museums gestaltete.

Obwohl er mit dem Adler ein Ausstellungsthema gewählt hatte, das sowohl kulturhistorisch als auch kunstgeschichtlich interessant war, legte er sich bei seiner Präsentation auf keinerlei nachvollziehbare Systematik fest. Er mied demonstrativ die kunstwissenschaftliche Ordnung des herkömmlichen Museums, indem er z.B. bewusst auf eindeutige ikonographische oder ikonologische Erläuterungen und Zuweisungen verzichtete. Der Künstler setzt diesem traditionellen Sinnsystem ein vielschichtiges und ausdifferenziertes Bedeutungsgeflecht, das Jürgen Harten, der das Projekt kuratorisch begleitete, poetisch nennt:

„Was Broodthaers unter Ikonographie versteht, ist mir nie ganz klar geworden. Wahrscheinlich verhält es sich so: Die Bedeutung einer Adlerdarstellung ist dehnbar. Wenn man sie zu weit ausdehnt, verliert sie den Kontakt mit dem Bild. Oder: den Zweck ohne besondere Rücksicht auf das Ding, den Adler, auf eine ikonographische Idee beziehen, das heißt für Broodthaers: Blindsein. Bei ihm stellen die Dinge die Fragen. Also Poesie statt Ikonographie“ (ebd., 24).³⁹⁹

Broodthaers „poetische Systematik“ dokumentiert sich am deutlichsten in den Texten der ausstellungsbegleitenden Kataloghefte. Auf den ersten Blick scheinen diese den Ansprüchen eines herkömmlichen Museumskatalogs zu genügen: sie enthalten Vorwort, Einführung, Abbildungen und sogar ein Glossar. Dieses nennt er, trotz der Beliebigkeit seiner Texte, Enzyklopädie, ein Begriff, mit dem Systematik, Wissenschaftlichkeit und vor allem Vollständigkeit verbunden wird.⁴⁰⁰ Bei näherer Betrachtung gewinnt man jedoch den Eindruck, dass der Katalog,

³⁹⁹ Die „Poesie“ von Künstlermuseen wird nicht nur bei Sammlungsgestaltungen zeitgenössischer Künstler konstatiert, auch die sehr frühen Kunstmuseen, etwa Sir John Soane's Museum in London, das lange Zeit von Künstlern geführt wurde und dessen Ordnung bis heute erhalten ist, besitzt, so zumindest Selby Whittingham, diese Poesie (WHITTINGHAM 1996).

⁴⁰⁰ Broodthaers erklärt in seiner Adler-Enzyklopädie selbst das Wort „Enzyklopädie“, indem er den altertümlichen Titel eines enzyklopädischen Werkes aus dem 18. Jahrhundert in seiner altertümlichen Schreibweise und Formulierung abdruckt (BROODTHAERS 1972 I, 62).

zumindest in den Passagen, die vom Künstler geschrieben oder ausgewählt sind, nicht der Klärung, sondern der ‚Verunklärung‘ der Ausstellungsinhalte dient und er sich bewusst von einem wissenschaftlich fundierten Ausstellungskonzept distanziert. Es finden sich zwar einerseits Begriffe, die mit dem Adler in der Kunstgeschichte zu tun haben, wie etwa „Ganymed“ oder „Johannesadler“ aber auch solche, die entweder sehr allgemein sind, oder nur entfernt im Zusammenhang mit dem Thema stehen, wie z.B. „Himmelfahrt“ oder „Identität“ (BROODTHAERS 1972 II, 63).⁴⁰¹ Oft bezieht sich Broodthaers auf betont altertümliche Quellen⁴⁰² und drückt die aus moderner Sicht z. T. abstrusen Theorien unkommentiert ab. Als Beispiel könnte man die Rubrik „Adler“ aufführen, die in seinem Glossar mehrfach auftaucht. Einmal wird der Adler beschrieben als der „stärkste und geschwindeste unter den Raub-Vögeln“, dann als das Tier, das „von sehr frühen Zeiten her, in denen die Einbildungskraft noch mit dem bemerkenden Verstande herrschte, für König der Vögel“ galt, schließlich aber auch als „Linker Nebenfluß der Elbe in Böhmen, der aus der Wilden Adler und der Stillen Adler entsteht und bei Königgrätz mündet“ (BROODTHAERS 1972 I, 58).⁴⁰³

Z. T. erscheinen Broodthaers Texte auch als bewusster Nonsense, wenn er z.B. an einer anderen Stelle des Kataloges schreibt:

„Der Adler ist wie ein Papiertiger ein schwächliches Ungeheuer. Er nistet in öffentlichen Museen. Das spiegelt sich auch in meinem fiktiven Museum, das ich 1968 gründete und dem ich den Namen Département des Aigles gab“ (BROODTHAERS 1972 II, 18).⁴⁰⁴

Mit seinen Katalogtexten macht es Broodthaers dem Leser bewusst schwer, sich ein wie auch immer geartetes klares und deutliches Bild seines Themas zu verschaffen.⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Auch die Erklärungen selbst haben im Sinne der Wissenschaftlichkeit nur beschränkten Informationswert. Als Erklärung für Identität steht „siehe A=A“ (ebd.). Wenn man unter dieser Rubrik nachsieht, findet man „A=A, s. Identität“ (ebd., 58).

⁴⁰² Broodthaers erwähnt ausdrücklich den „Physiologus“ (BROODTHAERS 1972 II, 55).

⁴⁰³ Broodthaers deutet mit der Altertümlichkeit seiner Bemerkungen im Glossar auf die Nähe seiner poetischen (bzw. phänomenologischen) Darstellung zur Vorwissenschaftlichkeit der Systematik der Kunst- und Raritätenkammern hin.

⁴⁰⁴ Bei einer genaueren Analyse stellt sich freilich heraus, dass derartige Sätze keinesfalls als bloßer Nonsense abgetan werden können. In ihnen spiegelt sich letztlich das ganze hintergründige Konzept von Broodthaers *Musée d'Art Moderne*.

⁴⁰⁵ Dorothea Zwirner spricht davon, dass Broodthaers diese Enzyklopädie auf Veranlassung Hartens „als ‚enzyklopädisches Alibi‘ für die unvermeidliche Relativität jeglicher Gliederungssysteme beigelegt“ habe (ZWIRNER 1997, 126).

5.5.2.2.4 Die Verwirrung des Besuchers

In Broodthaers Konzept geht es nicht nur darum, das Museumsarchiv in seiner herkömmlichen wissenschaftlich orientierten Form aufzugeben. Er legt es in seiner Ausstellung bewusst auf eine kontinuierliche Störung des gewohnten Museumserlebens des Betrachters an. Dies erreicht er zunächst dadurch, dass er den Besucher mit einer unüberschaubaren Menge von unterschiedlichsten Dingen konfrontiert, die weder in irgendeiner Hinsicht kategorisierbar sind, noch im gewohnten Sinne Kunstwerke darstellen.

Die Verwirrung wird vollkommen, indem er jedes der Exponate mit auffälligen Schildern versieht, die darauf hinweisen, dass es sich hier nicht um Kunstwerke handelt. Broodthaers beschreibt in seinem Katalog diese Vermerke als eine Vereinigung eines Konzeptes von Duchamp (der Nicht-Kunst zur Kunst erklärt hatte) und eines Konzepts von René Magritte (der die Unterscheidung von Abbild und Abgebildetem unterstreicht: „Ceci n'est pas une pipe“), dem er auch im Katalog seine Referenz erweist (BROODTHAERS I 14/15).⁴⁰⁶

An anderer Stelle äußert sich Broodthaers über diese konzeptuellen Zusammenhänge folgendermaßen:

„‘Dies ist kein Kunstwerk‘ ist eine Formel, die ich aus dem Widerspruch des Konzepts von Duchamp und dem antithetischen Konzept Magrittes erlangt habe. Sie erlaubt mir, Duchamps Urinoir mit dem Emblem eines Adlers zu dekorieren, der eine Pfeife raucht. Ich glaube, ich habe das Prinzip der Autorität unterstrichen, das das Symbol des Adlers zum Chef der Kunst gemacht hat“ (zitiert nach der Übersetzung von Dorothea Zwirner in ZWIRNER 1997, 210, Fußnote 239).

Auf die zeichentheoretischen und rezeptionstheoretischen Implikationen der Adler-Ausstellung, die besonders bei Broodthaers Schildern deutlich werden, kann hier, obwohl sie einen inhaltlichen Schwerpunkt seines Werkes darstellen,

⁴⁰⁶ Michael Compton ist der Ansicht, dass Broodthaers mit seinen Schildern „Das ist kein Kunstwerk“, das Duchampsche Prinzip des Readymades umkehrt:

„Duchamp brought the urinal into a museum, thus declaring the artist's right to turn it into a work of art. Broodthaers reverses the process, which has been vulgarized by commerce: he brings objects into the museum, including works of art, and declares them not to be works of art“ (COMPTON 1989, 51).

nicht näher eingegangen werden.⁴⁰⁷ In unserem Zusammenhang ist die verwirrende Wirkung dieser ständig wiederholten Ermahnung an den Museumsbesucher, d.h. der unmittelbare Eingriff in das Rezeptionsgeschehen im Museum, von entscheidender Bedeutung. Denn indem Broodthaers den Betrachter permanent aus seinem gewohnten Gegenüber mit den Ausstellungsobjekten reißt, lenkt er zum einen den Blick auf die Rahmenbedingungen innerhalb deren dies stattfindet und veranlasst zum anderen den Betrachter, die Gegenstände außerhalb gewohnter Wahrnehmungsmodi zu sehen.⁴⁰⁸ Mit seinen Schildern verwandelt der Künstler den musealen Präsentationsraum in einen Reflexionsraum über das Museum.

Broodthaers Konzept steuert implizit gegen die kunstwissenschaftlich bzw. bildungsbürgerlich geprägten Rezeptionserwartungen, die einen Museumsbesuch gewöhnlicherweise tragen. Ein durchschnittlicher Museumsbesucher erwartet im Museum Kunst oder kulturhistorisch herausragende Werke. Eine derartige Erwartungshaltung schränkt jedoch den Wahrnehmungshorizont ein, da sie dazu verleitet, die Werke lediglich als Repräsentanten eines bestimmten Stils bzw. einer gewissen Epoche zu betrachten ohne sie als für sich gültige Einzelwerke wirken zu lassen.⁴⁰⁹

Diese Eindimensionalität des „kunstorientierten“ Zugangs zu Dingen im Museum bricht Broodthaers mit seinen im Museum unerwarteten Schildern „Das ist kein Kunstwerk“.

Im Katalog weist er direkt auf diese Zielsetzung seiner Ausstellung hin:

⁴⁰⁷ Broodthaers führt Duchamps bzw. Magrittes künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage nach der Referentialität des Kunstwerks als komplexem Zeichensystem in seiner Arbeit weiter. Hier stellen sich grundsätzliche Fragen der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst, Original und Reproduktion, Ähnlichkeit und Identität, Präsentation und Repräsentation jeweils vor dem Hintergrund von Rezeptionskonventionen (vgl. hierzu ZWIRNER 1997, 15ff, bzw. ebd. 126ff). Das Magrittesche Spiel von Abbild und Original und seiner Abhängigkeit von der jeweiligen Darstellungsform variiert Broodthaers in seinem Katalog zur Ausstellung in besonders hintergründiger Weise. Das Foto von drei Adlereiern auf dem Umschlag des ersten Katalogheftes taucht im Katalog unter zwei verschiedenen Nummern auf (vgl. BROODTHAERS 1972 I, 53). Zum einen als die Eier im Original aus dem Besitz des Löbbeckemuseums und zum anderen als Foto derselben Eier aus der Sammlung Glissen. Auf der Katalogabbildung lässt sich nicht mehr unterscheiden, ob es sich hier um die Darstellung des Fotos oder die der Originaleier handelt.

⁴⁰⁸ Indem die Schilder Broodthaers den Betrachter in seinem Verhältnis immer wieder zum Ausstellungsgegenstand verunsichern und innehalten lassen, geben sie ihm die Möglichkeit, die Komplexität und Vielschichtigkeit des eigenen Rezeptionsverhaltens und seiner Kunstwahrnehmung zu reflektieren, was allerdings nur dann erfolgt, wenn der Betrachter die anfängliche Verärgerung bzgl. der vermeintlichen Nonsense-Schildchen überwindet.

⁴⁰⁹ Besonders kunstgeschichtlich geschulte Museumsbesucher kennen dieses Phänomen. Man geht in eine Ausstellung, um *einen Rembrandt* oder *einen Kirchner* zu sehen. Die Auseinandersetzung mit dem Werk erschöpft sich dann darin, ihn gesehen zu haben. Was man de facto gesehen hat, und wie dies von statten ging, ist letztlich unwichtig.

„Was den Bereich der Wahrnehmung durch das Publikum betrifft, so stelle ich fest, dass die Gewohnheiten und die persönliche Fixierung eine vorurteilsfreie „Lektüre“ verhindern. Trotzdem spielt die Plakette mit der Inschrift: „Dies ist kein Kunstwerk“, eine gewisse Rolle. Sie stört die narzisstische Projektion des Besuchers auf den Gegenstand, den er betrachtet, aber sein Bewusstsein erreicht sie nicht“ (BROODTHAERS 1972 II, 19).

Im einleitenden Kurztext zu Band I schreibt Broodthaers:

„Der Charakter dieser Gegenüberstellung [von Ausstellungsgegenstand und Betrachter] ist bestimmt durch die negative Inschrift: ‚Das ist kein... Das ist kein Kunstwerk‘. Das heißt nichts anderes als: Publikum, wie bist Du blind!“ (BROODTHAERS 1972 I, 16).⁴¹⁰

Das Anliegen des Künstlers ist jedoch keinesfalls pädagogisch. Er will den Betrachter weder belehren noch zu einem bestimmten Rezeptionsverhalten drängen.⁴¹¹ Es geht ihm im Gegenteil darum zu unterstreichen, dass die jeweilige Nähe zu den Dingen bei jedem Menschen verschiedenartig ist und dass jegliche Normierung der Rezeption, etwa durch wissenschaftliche Vorgaben, den Reichtum der Wahrnehmung beeinträchtigt.⁴¹² Die Auseinandersetzung mit dem ausgestellt-

⁴¹⁰ Auch diesen Aspekt von Broodthaers Museumskonzept könnte man als phänomenologisch bezeichnen. Er versucht, den Betrachter zunächst aus seiner perspektivischen Situiertheit, d.h. aus seiner von Konventionen geprägten Voreingenommenheit zu befreien und ihm gleichzeitig diese perspektivische Verfasstheit vor Augen zu führen, mit dem Ziel, den Blick auf die Dinge „an sich“ freizulegen. Er handelt damit gemäß Husserls phänomenologischer Maxime „zu den Sachen selbst“.

„Die Selbstreflexion des erkennenden Bewusstseins auf sich selbst steht“, wie Gerd Haeffner zur Methode Husserls schreibt, „(...) im Dienste eines adäquateren Sach- und Selbstbezugs. Das Motto ‚Zu den Sachen selbst!‘ geht auf ein Mehr, ja ein Absolutes an Wahrheit, Gewißheit und Echtheit“ (CORETH/EHLEN/HAEFFNER/RICKEN 1993, 19).

Diese Worte könnten auch Broodthaers Konzept des *Musée d'Art Moderne* beschreiben. Zu Husserls phänomenologischer Methode und eidetischer Reduktion vgl. KELLER 1990, 101ff.

⁴¹¹ Martin Mosebach schreibt über Broodthaers: „He was not a man to work with „educated“ allusions. It would have gone against his grain to supply his skillfully concealed inventions with a key that any scholar would recognize“ (MOSEBACH 1989, 175).

⁴¹² Broodthaers Vorgehen ist nur sinnvoll, wenn man davon ausgeht, dass Unvoreingenommenheit die Voraussetzung für adäquates Wahrnehmen von Kunst darstellt. Damit erweist sich Broodthaers Ansatz als gegensätzlich zu Bourdieus bzw. Panofskys Auffassung, die besagt, dass ein Werk um so angemessener erfasst wird, je mehr Vorwissen man über es besitzt, anders ausgedrückt, je voreingenommener man ihm gegenüber ist.

ten Gegenstand lässt sich durch keinerlei Ordnungssystem zuverlässig vereinheitlichen.⁴¹³

Mit der Aufhebung des durch Konventionen festgelegten Kunststatus der Ausstellungsstücke bricht er den bislang selbstverständlichen Präsentationsmodus von Gegenständen im Kunstmuseum und eröffnet die Möglichkeit einer vorurteilsfreien und individuellen Wahrnehmung der Dinge.⁴¹⁴

5.5.2.2.5 Die Interaktivität der Ausstellung

Wollte man eine inhaltliche Ausrichtung der Ausstellung Broodthaers beschreiben, müsste sie wohl folgendermaßen lauten: Sie zeigt das, was im abendländischen Kulturkreis Adler bedeuten kann. Der Sinn⁴¹⁵ von „Adler“ manifestiert sich allerdings nicht in den Exponaten selbst, so dass er sich auch nicht allgemeingültig in wissenschaftlichen Texten (sei es auf erklärenden Schildern oder in Katalogtexten) beschreiben lässt. Der Sinn ergibt sich erst in der Auseinandersetzung der Betrachter und unbegrenzt vielen möglichen Lesarten, die – abhängig vom jeweiligen Präsentationsrahmen und der Disposition des Betrachters – jedes der Dinge zulässt. In Parallelisierung, Überkreuzung und Überlagerung verbinden sich die unterschiedlichen Lesarten, Assoziationen und Interpretationen zu einem unendlich dichten Sinngeflecht um den Ausstellungsgegenstand.⁴¹⁶

Dies bedeutet, dass die Ausstellung nicht in einseitiger Ausrichtung funktioniert, bei der der Gegenstand den Betrachter ästhetisch affiziert, sondern im individuellen Austausch mit ihm und, darauf aufbauend, in der kontroversen Diskussion der Besucher über die gezeigten Dinge und deren Präsentation. Man könnte also im

⁴¹³ So unterschiedlich der Charakter der Gegenstände und damit das Verhältnis des Betrachters zu ihnen ist, so verschieden ist auch die Wirkung, die das Schild „Das ist kein Kunstwerk“ jeweils erzielt. Auch Jürgen Harten vermerkt in seinen Notizen zur Ausstellung, dass die Häufung der Schilder keine Wiederholung des selben Sachverhaltes darstellt. Aufgrund der großen Unterschiedlichkeit der Exponate, von Nippes und Dekoration über politische Symbole bis hin zu traditionell künstlerischen Arbeiten, bedeutet der Text auf dem Schild immer etwas anderes (BROODTHAERS 1972 II, 25).

⁴¹⁴ Es bleibt freilich fraglich, ob Broodthaers mit seiner Beschilderung sein Ziel erreichte. Die im Katalog II abgedruckten Besucherreaktionen zu den Schildern drücken meist Unverständnis aus: „Was soll der Satz ‚Kein Kunstwerk‘? Das sieht man auch so“ (BROODTHAERS 1972 II, 8) oder „Die Klassifizierung nach Kunstwerk und Nichtkunstwerk ist völlig unzutreffend. Oder soll damit zum Nachdenken provoziert werden?“ (ebd., 10).

⁴¹⁵ Es soll in diesem Kontext der Einfachheit halber nicht zwischen „Sinn“ und „Bedeutung“ unterschieden werden (vgl. hierzu PUTNAM 1990, FREGE 1994, 40ff.).

⁴¹⁶ Auch hier tritt wieder die phänomenologische Methodik von Broodthaers Konzept zu Tage. Sein Adlermuseum könnte als die museale Form einer Phänomenologie des Adlers, das Gesamtprojekt *Musée des Arts Modernes*, die Phänomenologie des Museums, bezeichnet werden.

Falle der Section des Figures im wahrsten Sinne von einer interaktiven Ausstellung sprechen.⁴¹⁷ Indem die Gegenstände bewusst ohne vorgefertigte Bedeutung geliefert werden (die Katalogtexte sind lediglich unverbindliche Vorschläge) entsteht der Sinn der Ausstellung erst in den vielen Lesarten der Besucher. Eine Allgemeinverständlichkeit wäre dieser Form wirklicher Interaktivität abträglich.

Broodthaers und Jürgen Harten, der damalige Kurator des Düsseldorfer Museums, versuchten diese zentrale Komponente der Interaktivität dadurch in die Ausstellung einzubeziehen, dass sie den Katalog zweiteilten.

Der erste Teil, der vor der Eröffnung fertig gestellt wurde, enthielt einführende Texte und Angaben zum Adlerthema, wenn auch in unkonventioneller Form. In dem zweiten Katalogteil sollten dann die Erfahrungen, die mit der Ausstellung gemacht worden waren, ihren (selbst wiederum unabgeschlossenen) Niederschlag finden. Neben aphorismenhaften Erklärungen von Broodthaers (vgl.

BROODTHAERS 1972 II, 18f) und Notizen von Jürgen Harten (ebd. 24ff) waren etliche Seiten dem Abdruck der ersten Besucherreaktionen (ebd. 8ff) und Pressestimmen vorbehalten (ebd. 32ff).

Wie nicht anders zu erwarten, waren die Kommentare der Besucher zu Broodthaers Ausstellung gemischt. Ein Teil äußerte sich verwirrt, verärgert oder unqualifiziert. Es fand sich jedoch eine angesichts der Kompliziertheit der Ausstellung bemerkenswert große Zahl von positiven Reaktionen, die in der Adlerausstellung eine wichtige Erweiterung der Museumskultur sahen.⁴¹⁸

Wir sahen, dass Broodthaers mit seinem Museumskonzept den Betrachter aus seinem gewohnten Rezeptionsverhalten führt, indem er ihn mit seinen Wahrneh-

⁴¹⁷ Interaktivität ist eines der Modeworte der modernen Museumsdiskussion, mit dem der Versuch der totalen Einbindung des Besuchers in die Ausstellung beschrieben werden soll. In den meisten Fällen, etwa bei computergestützter Vermittlung handelt es sich jedoch um einen sehr einseitigen Austausch zwischen Rezipient und Ausgestelltem. Der Rezipient kann zwar bis zu einem gewissen Teil aktiv werden, jedoch nur soweit es das programmierte System zulässt (vgl. hierzu BOCKE-MÜHL 1998, 105). Im Falle des Adlermuseums ist die Interaktivität hingegen unbegrenzt. Der Ausstellungsinhalt entsteht mit der Gesamtheit der Betrachter. Der Preis für diese Freiheit ist allerdings sehr groß. Der gemeinsam gebildete Sinn wird nie ganz deutlich. Auch der Versuch einer Annäherung, wie es im Katalog II der Ausstellung erfolgt ist, kann kaum ein differenziertes Bild des Ausstellungsinns liefern.

⁴¹⁸ Die Reaktionen reichen von „Ist dies Zeitverschwendung?“ und „Adler sind scheiße“ über „Adler verpflichtet“ oder „Ich bin auch kein Kunstwerk, Katrin Adler“ bis hin zu „Endlich mal was, das Spaß macht und doch um Denken anregen sollte“ oder „Ich werde nie mehr unbefangen ein Bild von einem Adler betrachten können“ (BROODTHAERS 1972 II, 8f). vgl. FN 149.

mungsgewohnheiten konfrontiert. Auf diese Weise hofft er, ihm einen Zugang jenseits des wissenschaftlich systematisierenden Blicks auf die Dinge zu ermöglichen. Sein Konzept soll jedoch nicht nur die Aufmerksamkeit auf „die Dinge selbst“, sondern auf den institutionellen Rahmen lenken, innerhalb dessen sich Kunst und Betrachter begegnen.

5.5.2.3 Fiktion und Dekomposition des Museums

Indem er das Musée d'Art Moderne als Museumsfiktion konzipierte, schuf Broodthaers eine neue Form des „Kunst“-Museums, wobei das Wort „Kunst“ nicht, wie gewöhnlich, die Tatsache bezeichnet, dass hier Kunst gezeigt würde, sondern dass es sich hier um ein künstliches Museum handelt.

Broodthaers legte Wert darauf, wie er in einem Interview mit Freddy de Vree äußerte, dass sich der Besucher seiner zwiespältigen Position in der Ausstellung bewusst ist: Er befindet sich sowohl in einem Museum als auch in der Fiktion eines Museums (vgl. KRAVAGNA 2001, 39).⁴¹⁹ Nur in diesem Bewusstsein kann er die Distanz zum Ausstellungsgeschehen halten, die es ihm ermöglicht, die konzeptuellen Winkelzüge des Künstlers mitzugehen.

„Eine Fiktion erlaubt es, die Wahrheit zu sehen und außerdem das, was sie verbirgt“, wie Broodthaers es ausdrückt (zitiert nach MCSHRINE 1997, 62).⁴²⁰

In seiner Museumsfiktion gibt er dem Betrachter die Möglichkeit, hinter die gewohnte Oberfläche der bestehenden Institution zu blicken, indem er ein Gegenmodell konstruiert, das die musealen Strukturen und Funktionsmechanismen auf den Kopf stellt. Broodthaers hofft, wie er im Gespräch mit Johannes Cladders einmal formuliert, mit seinem Museum „ein neues Licht auf die Mechanismen der Kunst, der Welt und des Lebens der Kunst“ zu werfen (zitiert nach ZWIRNER 1997, 135). Hierfür bedient sich Broodthaers der Teilelemente der herkömmlichen Museumsinstitution, zergliedert und analysiert sie, um sie jenseits ihres gewohnten Kontextes wieder zusammenzustellen.

⁴¹⁹ Das Gespräch erfolgte 1971 im Zusammenhang mit der Düsseldorfer Ausstellung Section Cinema, ist jedoch für alle Sektionen gleichermaßen gültig.

⁴²⁰ Gegenüber Johannes Cladders fasst er den Fiktionsgedanken noch überspitzter: „Das *Musée d'Art Moderne*, Département des Aigles ist ganz einfach eine Lüge, ein Trug. (...). Über dieses mein Museum zu reden heißt, (...) den Trug zu analysieren“ (KRAVAGNA 2001, 42).

Durch diese Sektion, Neubewertung und Rekombination der Teilaspekte der traditionellen Museumsinstitution eröffnet der Künstler ungewohnte und außerordentlich tiefe Einblicke in die meist wenig offensichtlichen Funktionsstrukturen und Machtverhältnisse des Museums.

5.5.2.4 Broodthaers als Künstlerkurator

Kaum ein Künstler hat sich in vergleichbarer Vielschichtigkeit und in ähnlichem Umfang dem Thema Museum gewidmet wie Marcel Broodthaers. Er konzipiert sein fiktives Museum aus einer Art Allmachtsposition heraus; er ist, wie Harald Szeeman schreibt, „in seiner Eigenschaft als Museumsdirektor, Sammler, Künstler, (...) dreifacher Verfüger über die Bilder“ (SZEEMANN 1983, 427).

Er kümmert sich nicht um gewohnte Museumsordnungen und setzt auf poetische Verunklärung statt auf wissenschaftliche Erklärung. Der Sinn seiner Ausstellung ist nicht allgemeingültig vorgegeben, sondern entsteht im Verlauf der individuellen Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Gegenstand und – dies gilt es zu unterstreichen – mit dem Rahmen, innerhalb dessen er präsentiert wird.⁴²¹ Da er als Ausstellungsmacher die Wissenschaft durch die Poesie ersetzt muss seine Vorgehensweise künstlerisch genannt werden. Broodthaers nimmt als Künstler dem herkömmlichen, kunstwissenschaftlich geschulten Kurator die Verantwortung für die Vergegenwärtigung von Wirklichkeit im Museum ab. Hiermit begründet er die Tradition des Künstlerkurators,⁴²² die sich in den 70er Jahren mit Harald Szeeman oder Pontus Hulten⁴²³ zu etablieren beginnt und die bis heute unter den jungen Ausstellungsmachern und Kuratoren zu finden ist.⁴²⁴

⁴²¹ Broodthaers bleibt auch bei seinem Musée d'Art Moderne immer insofern Poet, als das Spiel mit Sprache und Bedeutung bei seiner Arbeit eine grundlegend wichtige Rolle spielt (vgl. hierzu MOSEBACH 1989, 175).

⁴²² Bis dahin trennten selbst revolutionäre Museumsreformer wie Dörner streng zwischen dem künstlerischen Gestalter und dem kunstwissenschaftlichen Kurator. Auch wenn er intensiv mit El Lissitzky zusammenarbeitete, blieb die letzte Entscheidung immer bei ihm als Kurator. Dörner hätte sich selbst nie als Künstler verstanden.

⁴²³ In einem Gespräch mit Lutz Jahre äußert sich Hulten über seine künstlerischen Ambitionen, die sich allerdings weitgehend auf die Gestaltung der Kataloge der von ihm kuratierten Ausstellungen beschränkte (JAHRE 1996, 24).

⁴²⁴ Viele Kuratoren der jüngeren Generation, z.B. Ute Meta Bauer, arbeiten sowohl als Künstler als auch als Kurator. Auf die Frage, wie sie das vereinbare, meint Bauer: „Die jeweilige Tätigkeit an sich ist unterschiedlich, aber das Feld, die darin und dadurch aufgeworfenen Fragestellungen sind dieselben“ (PUCK/RICHTER/WEIGLE 1999, 78). Das Thema des Künstlerkurators, besonders in seiner Konkurrenzstellung zum herkömmlichen Kurator, wird bis in die Gegenwart heiß diskutiert. Sie wird uns in einem folgenden Abschnitt noch ausführlich beschäftigen.

In seinen *Notizen* zur Ausstellung vermerkt Jürgen Harten

„Die Kunst der Künstler ist die Kunst in den Ausstellungen, Sammlungen, Museen. Broodthaers Kunstwerk (sein Konzept) ist das Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, in dem er sich selbst als Konservator einsetzt. Ich fürchte, er hält Kunsthallenleiter auch für Künstler, für schlechte allerdings“ (BROODTHAERS 1972 II, 24).

Im 20. Jahrhundert traten Künstler immer wieder als Kuratoren von Ausstellungen ihrer eigenen Werke auf. Bei seinem Musée d'Art Moderne ist die Situation insofern verschieden, als Broodthaers nicht eigene Kunstobjekte ausstellt, sondern als Künstler die gesamte Konzeption gestaltet. Sein Werk als Künstler und Kurator besteht nicht aus Kunstobjekten innerhalb einer Ausstellung, sondern es ist die Ausstellung selbst, d.h. das Ausstellungsumfeld.

„Der Ort der Werke wird zum Werk“, wie Harald Szeemann über Broodthaers Konzept schreibt (SZEEMANN 1983, 427).⁴²⁵

5.5.2.5 Antimuseum – Museumslabor – Metamuseum?

Man könnte den Eindruck gewinnen, dass Broodthaers mit seinem Projekt des Musée d'Art Moderne das Konzept eines Antimuseums verfolgt. In jedem seiner Sektionen oder Abteilungen persifliert er das traditionelle Museum, indem er Teilelemente der Institution isoliert, in ihrer Funktionsweise überzeichnet und außerhalb ihres bislang sinngebenden Kontextes präsentiert. Den Höhepunkt dieses Konzeptes bildet das Musée d'Art Moderne Section des Figures in Düsseldorf, da der Künstler hier nicht nur den Museumsrahmen karikiert, sondern in einer konkreten Ausstellung das Museumserleben selbst völlig durcheinander bringt.

⁴²⁵ Im Lauf der Kunstgeschichte haben sich viele Künstler dem Thema Museum in unterschiedlichster Weise gewidmet, angefangen bei Duchamp und dessen „Boîte en valise“. Berühmt sind neben Broodthaers Musée d'Art Moderne etwa Claes Oldenbourgs Mouse Museum, das 1978 im Whitney Museum of Modern Art errichtet wurde, oder Daniel Spoerri's Musée Sentimental, 1979 in Köln zu sehen war, um hier nur zwei Beispiele aufzuführen. Die jüngste Ausstellung zu diesem Thema fand, begleitet von einem Symposium 1996 in der Fondació Tapies in Barcelona unter dem Titel „The End(s) of the Museum – Els límits del museu“ statt (KEENAN 1996). Vgl. hierzu auch FÖLDENYI 2001, 69ff.

Die Hamburger Kunsthalle lud 2000 zu der Ausstellung „ein/räumen“ verschiedene Künstler dazu ein, mit ihren Werken die bestehende Sammlung zu kommentieren (HAMBURGER KUNSTHALLE 2001).

Astrid Legge legte kürzlich eine umfassende Untersuchung zum Thema „Küstermuseen als alternative Museumskonzepte“ vor (LEGGE 2000). Zum Küstermuseum allgemein vgl. BRONSON/GALE 1983, MARTIN 1995, ZEILLER 1998, MCSHRINE 1999; zum Verhältnis von Küster und Museum vgl. SCHNEEDE 2001, SCHNECKENBURGER 2001.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, Broodthaers Arbeit auf das Konzept eines Antimuseums zu reduzieren. Sein Musée d'Art Moderne ist zwar subversiv, jedoch keinesfalls destruktiv.⁴²⁶ Es entwickelte sich, wie wir sahen, aus dem Bedürfnis nach einer Reform der kulturellen Institutionen, die durch aktiven Protest nicht zu erreichen war.⁴²⁷ Sein Projekt könnte höchstens in dem Sinne als Anti-Museum bezeichnet werden, in dem Broodthaers selbst ein Anti-Künstler war: Wie oben erwähnt hatte sich Broodthaers 1964 entschlossen, ein großer bildender Künstler zu sein (nicht zu werden!). Indem er sich selbst zum Künstler machte, d.h. indem er ein fiktiver Künstler wurde, brach er noch konsequenter als Duchamp mit dem romantischen Künstlerbild.⁴²⁸ Er weitete Duchamps Readymade-Konzept auf den Menschen aus: So wie ein Kunstwerk zu einem solchen wird, indem es von einem Künstler dazu erklärt wird, entstand im Falle Broodthaers der Künstler selbst.⁴²⁹ Damit war die romantische Vorstellung des göttlichen Genius (entsprechend zum romantischen autonomen Kunstwerk) endgültig passé. Broodthaers ist also insofern als Anti-Künstler zu bezeichnen, als er das Gegenteil des romantisch genialischen Künstlertyps verkörpert. Analog hierzu ließe sich das fiktive Museum Broodthaers als Anti-Museum bezeichnen. Es stellt sich als das Gegenteil des romantischen Kunsttempels dar, d.h. es funktioniert weder als Ort des genialen Künstlers noch des besonderen Kunstgegenstandes.

5.5.2.6 Broodthaers Auflösung des Museums - Das postmoderne Museumslabor

Broodthaer bricht nicht nur mit dem romantischen Objektmuseum, sondern durch die Auflösung herkömmlicher Ordnungsstrukturen, mit der bildungsorientierten Museums- und Ausstellungstradition: Die Exponate und die von ihnen verkörpert Inhalte sind sekundär.

⁴²⁶ In der Kölner Zeitschrift „Interfunktionen“ schreibt Broodthaers im Zusammenhang mit seiner Documenta-Präsentation, dass es seine Aufgabe als Künstler wäre, „zumindest zu versuchen, eine Subversion in das Organisationsschema einer Ausstellung zu bringen“ (zitiert nach ZWIRNER 1997, 135).

⁴²⁷ In einem offenen Brief zur Documenta V weist Broodthaers ausdrücklich auf den kulturpolitischen Hintergrund seines Museumsprojekts hin (vgl. CRIMP 1989, 75).

⁴²⁸ Indem er gewöhnliche Alltagsgegenstände per Signatur zur Kunst erklärte, hatte sich Duchamp zwar vom romantischen Künstlerideal verabschiedet, er spielte allerdings weiter mit dieser Vorstellung, da seine Readymades nur funktionierten, weil er mit der Autorität des Künstlers zu Werke ging.

⁴²⁹ Vgl. hierzu u. a. CRIMP 1989, 71.

Der Künstler übersteigt mit seinem Museumsexperiment in mehrerlei Hinsicht die beiden Wesenszüge, die von uns oben als die grundlegenden Eigenschaften des Museums herausgearbeitet wurden. Zum einen verabschiedet er sich ausdrücklich vom autonomen Kunstwerk („Das ist kein Kunstwerk“) und zum anderen überwindet er die von Romantik und Wissenschaftlichkeit begründete Distanz, d.h. die Gegenüberstellung von Kunstwelt und Lebenswelt. In gewisser Hinsicht lässt sich Broodthaers Konzept als die direkteste Form der Verbindung der künstlerischen mit der lebenspraktischen Sphäre interpretieren. Er präsentiert in seiner Ausstellung die Exponate bewusst ohne statische, nachvollziehbare Ordnung, er will nicht Wissen vermitteln oder den Betrachter mit vorgegebenen Wahrheiten *konfrontieren*. Sein Ziel ist es die Wahrheit bzw. den Sinn von Wirklichkeit – (der nie eindeutig und fest ist) – für den Betrachter in der Ausstellung selbst entstehen zu lassen. Dieser Sinn ergibt sich erst, wenn die Gegenstände in ihrer assoziativen Verflechtung auf den einzelnen Wahrnehmenden treffen und dieser in seiner Rezeption seine individuelle Verstehensstruktur herausbildet.

„Mit meinem Museum stelle ich die Frage. Ich habe es deshalb nicht nötig, die Antwort zu geben,“ meint Broodthaers zu Johannes Cladders (KRAVAGNA 2001, 42). Ziel der Ausstellung ist damit die unmittelbare, d.h. nicht vermittelte Nähe von Besucher und Wirklichkeit über die Exponate.

Broodthaers bietet in seiner Ausstellung alles und nichts, er nimmt ein beliebiges Thema und spielt mit ihm sowohl das Prinzip der Ordnung als auch dasjenige der Unordnung durch. Angesichts seiner Düsseldorfer Adlerausstellung könnte man sich die Frage stellen, ob der Künstler den Betrachter wirklich in die Tiefe seiner Konzeption führen möchte oder ob er es lediglich darauf anlegt, ihn an der schimmernden und schlingernden Oberfläche der Wirklichkeit – am Thema Adler exemplifiziert – teilhaben zu lassen. Eine eindeutige Beantwortung wird hier nicht möglich sein, eine festgelegte Zielrichtung ist nicht auszumachen. Jeder Besucher kann und soll denken, was er will. Anything goes. So gesehen könnte man bei Broodthaers Musée d'Art Moderne zumindest im Falle der Section des Figures von einer Art des postmodernen Museums sprechen.

Im zweiten Katalogteil findet sich folgende Reihe von Statements verschiedener Besucher, die diesen Eindruck dokumentieren:

„- Bringt die Ausstellung uns einen Schritt weiter?

- Wem nutzt sie?

- Wem nutzt Du?

- Warum sollte eine Ausstellung auch weiterbringen, - und wen? - und wohin??“
(BROODTHAERS 1972 II, 8).

Broodthaers setzt sich sowohl über das traditionelle Museumsarchiv als romantischen Kunsttempel, als auch als wissenschaftlich geordnete Kunstpräsentation hinweg und entwirft eine neue, besonders komplexe Form des Museumslabors. Anders als wir es beim Konzept Beuys gesehen hatten, wird es nicht zum gesellschaftlichen Forum und ebenso wenig im Sinne Brocks zum künstlerischen Experimentierfeld oder Arbeitsplatz. Das Musée d'Art Moderne erweist sich als eine Art Beobachtungsstation, die sowohl die Museumsstrukturen, als auch das Verhältnis des Betrachters zur Kunst beleuchtet. Broodthaers Musée d'Art Moderne arbeitet als Labor seiner Selbst, als Metamuseum.

6 Das gegenwärtige Museum auf dem Weg vom Archiv zum Labor

In den vergangenen Kapiteln wurden mit den Ansätzen von Dorner, Beuys und Broodthaers drei Konzepte aus der Entwicklungsgeschichte des Kunstmuseums herausgegriffen, die in jeweils unterschiedlicher Weise auf den grundlegenden Wandel der Kunst im 20. Jahrhundert eingingen. Die Darstellung war auf die beiden Wesenszüge des traditionellen Museums fokussiert, die zu Beginn der Ausführungen herausgearbeitet wurden: das Prinzip der Distanz von Kunst und Leben und die Konzentration auf das Werk als autonomes Objekt. Es zeigte sich, dass jedes dieser Museumskonzepte diese Grundfesten des Museums in Frage stellt, indem es den romantischen Kunstbegriff verlässt und nach neuen Wegen des Austausches von Kunst und Leben sucht. Die drei Konzepte kommen darin überein, dass sie den selbstreferentiellen Archivcharakter des Museums aufgeben und eine Entwicklung hin zu einem Ort der aktiven Kreativität, einem Labor, nehmen. Sie wandeln sich von einer reproduktiven zu einer produktiven Einrichtung.

Im Folgenden soll vor dem Hintergrund unserer Fragestellung ein Blick auf die Museumskultur der Gegenwart geworfen werden. Wie schon in den vergangenen Kapiteln können hier nur punktuell einige wenige Beispiele herausgegriffen werden. Wir werden uns bewusst auf Institutionen beziehen, die nicht die Aufmerksamkeit einer Massenöffentlichkeit auf sich ziehen, wie etwa das Guggenheim Museum oder auch das ZKM in Karlsruhe, das sich als eines der innovativsten Museumseinrichtungen des 21. Jahrhunderts bezeichnet.⁴³⁰ Ebenso wenig ist es möglich die neuesten Entwicklungen der musealen „Avantgardeszene“ mit seinen Zentren in Wien (Museum für Angewandte Kunst)⁴³¹ und London (Tate Modern)⁴³² oder auch Institutionen wie das BALTIC center of the arts, das am 13. Juli 2002 in Newcastle eröffnete, genauer darzustellen.⁴³³ Es werden exemplarisch einige wenige Institutionen näher vorgestellt, an denen mögliche Wege einer Entwicklung des Museums vom Archiv zum Labor bzw.

⁴³⁰ Vgl. hierzu KLOTZ 1997.

⁴³¹ Im Wiener Museum für Angewandte Kunst (MAK) wird die Zukunft des Museums besonders intensiv diskutiert (NOEVER 2001a). Im Jahre 2001 veröffentlichte das MAK unter dem Titel „heavens gift“ eine „neue programmatische Strategie zur Präsentation zeitgenössischer Kunst“ (NOEVER/MÜLLER/EMBACHER 2001).

⁴³² Zum Konzept der Tate Modern vgl. u. a. HILLER/MARTIN 2001a, 71.

⁴³³ Zum Konzept des BALTIC center of the arts vgl. MARTIN/NORDGREN 2000.

vom Erlebnis- zum Ereignismuseum sichtbar werden. Zu Beginn werden wir uns mit zeitgenössischen Museumskonzeptionen auseinandersetzen, die in konventionellem Sinne nach dem Prinzip des objektorientierten Kunstarchivs arbeiten. Es finden sich auch hier Ansätze, welche die Statik der herkömmlichen Archivstruktur durch gattungsübergreifende Konzepte oder unkonventionelle Neuordnung der Präsentation flexibilisieren und so der Museumsinstitution den Charakter des hermetischen Kunsttempels nehmen.

Wir werden uns zunächst am Beispiel der Bayerischen Gemäldesammlungen mit Kunstmuseen beschäftigen, die direkt an die Tradition des Museumsarchivs anknüpfen und im Zuge dieser Darlegungen die Möglichkeiten und Grenzen der Präsentation von „Ereigniskunst“ innerhalb eines derartigen Rahmens betrachten, indem wir den dortigen ausstellungspraktischen Umgang mit dem Werk von Joseph Beuys mit demjenigen zweier anderer Museen vergleichen. Danach werden zwei Sammlungen untersucht, die in für unseren Zusammenhang aufschlussreicher Weise das Motiv des Archivmuseums variieren. Zuerst soll das Archiv Sohm der Staatsgalerie Stuttgart vorgestellt werden, das ausschließlich ephemere Kunst aus den 60er Jahren sammelt. Daran anschließend wird uns ausführlich das museum kunst palast in Düsseldorf beschäftigen, in dem zwei Künstler eine Alternative zur traditionellen Museumspräsentation entwerfen, indem sie die bestehende Sammlung neu strukturieren. Dieses Projekt eines Künstlermuseums rief heftige Reaktionen innerhalb der etablierten Kuratorenschaft hervor, auf die, da sie ein beredtes Zeugnis der Kontroverse um innovative Museumskonzepte darstellt, in einem ausführlichen Exkurs genauer einzugehen sein wird.

Abschließend gilt unsere Aufmerksamkeit zwei Institutionen, die sich noch weiter vom herkömmlichen Kunstmuseum entfernen, indem sie sich zum Ort der aktiven Aktion wandeln. Im Sammlungs- und Präsentationskonzept des Karl-Ernst-Osthaus-Museums verbindet sich das Broodthaerssche Prinzip des selbstreflexiven Museums mit Beuys Idee vom Museum als permanenter Konferenz, während das Wiener Projekt museums in progress, das sich ausschließlich dem Kunstergebnis widmet, gänzlich auf eine Sammlung verzichtet und die institutionellen Grenzen des traditionellen Museums restlos abwirft.

Zunächst gilt unsere Aufmerksamkeit jedoch einigen Institutionen, die dem traditionellen Archivcharakter verpflichtet bleiben.

6.1 Moderne Museumsarchive

Im Herbst 2002 wurde in München nach einer langen Vorbereitungsphase in unmittelbarer Nachbarschaft zu der Alten und Neuen Pinakothek die Pinakothek der Moderne als eines der größten Museen für moderne und angewandte Kunst in Deutschland eröffnet. Unter ihrem Dach werden vier Museen mit ihren Exponaten vereinigt: die Staatsgalerie für Moderne Kunst, die Staatliche Graphische Sammlung, das Architekturmuseum und die Neue Sammlung, eine Sammlung für angewandte Kunst und Design. Die Vereinigung dieser vier Sammlungen ermöglicht einen Überblick über die bildende und angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart über alle künstlerischen Sparten hinweg.⁴³⁴ Aufgrund der Nähe zu den beiden anderen Pinakotheken entsteht mit der Eröffnung der Pinakothek der Moderne eine Museumstrias, die herausragende Kunstwerke von der Antike bis in die Unmittelbare Gegenwart in einer Art neuen Münchener Museumsinsel vereinigt.⁴³⁵

6.1.1 Das dynamische Archiv

Die wichtigsten konzeptionellen Gedanken zu diesem Großprojekt finden sich in einem 1995 veröffentlichten Band mit dem Titel „Pinakothek der Moderne – eine Vision“, in dem die Leiter der vier Teilmuseen in kurzen Texten ihre Institutionen und ihre Visionen darlegen (STIFTUNG PINAKOTHEK DER MODERNE 1995). Es ist interessant, wie sich in den einzelnen Konzepten dieser modernen

⁴³⁴ Dieser Trend ein „Museum aller Gattungen“ zu errichten, findet sich bei einer Reihe von Museumsneugründungen am Ende des 21. Jahrhunderts, wie z.B. auch dem ZKM in Karlsruhe. Er ist letztlich Ausdruck eines weiten Kunstverständnisses, das Kunstformen wie Fotografie oder Medienkunst mit einschließt (vgl. KLOTZ 1997, 7).

⁴³⁵ In unmittelbarer Nähe zur Pinakothek der Moderne befinden sich neben den beiden bestehenden Pinakotheken noch die Glyptothek, die Antikensammlung und das Lehnbachhaus.

Museumsgründung der Gedanke des Museums als einem in sich geschlossenen Archiv weiter hält und sogar ausgebaut wird.⁴³⁶

6.1.1.1 Die Pinakothek der Moderne als Großarchiv

Einer der Hauptgründe für den Neubau der neuen Pinakothek war die Tatsache, dass die hochkarätigen Sammlungen, wie z.B. die Neue Sammlung⁴³⁷, bislang nur in provisorischen Teilmuseen unzureichend arbeiten und ausstellen konnten. Das Gros der Exponate befand sich in den Magazinen und wurde nur ausschnittsweise in Sonderausstellungen präsentiert (HUFNAGEL 1995).

Das konzeptionelle Grundprinzip der Pinakothek der Moderne ist zunächst die Vereinigung von vier bereits bestehenden traditionellen Museen unter einem Dach, Museen, die vor allem als Archive gearbeitet haben bzw. arbeiten mussten. Das bei dem Konzept der neuen Pinakothek das Ideal des Archivs eine beträchtliche Rolle spielt, dokumentiert auch der oben erwähnte Bildband „Pinakothek der Moderne – eine Vision“. In einem ersten Abschnitt des Buches werden die vier Teilmuseen vorgestellt, wobei dem jeweiligen Text immer ein Foto vorangestellt wird, das den Blick in ein Archiv oder Kunstlager zeigt (ebd., 2ff).⁴³⁸

Durch das Zusammenlegen dieser Archive entsteht zunächst ein großes museales Gesamtarchiv, in dem genügend Schaufläche zur Präsentation möglichst vieler Objekte zur Verfügung gestellt wird. Hieraus folgt, dass das Museum den Charakter des traditionellen „Objektmuseums“ behält, es bleibt „Ort des besonderen Gegenstandes“.

⁴³⁶ Im Laufe der vergangenen Jahre rückte jedoch die Auseinandersetzung über den ökonomischen und architektonischen, aber auch über den kunstpolitischen Rahmen in den Vordergrund des öffentlichen Interesses und verdrängte die konzeptionelle Diskussion. Das Projekt Pinakothek der Moderne lief, nachdem es 1990 beschlossen wurde, zunächst sehr viel versprechend an. Es bildete sich bald ein intensives und äußerst professionell organisiertes Bürger- und Prominentenengagement, das der neuen Pinakothek zu einem noch nie da gewesenen Spendenfluss verhalf. Bald wurde jedoch die anfänglich Begeisterung gedämpft. Organisatorische und finanzielle Probleme häuften sich zusehends und mit ihnen die Kritik an dem Projekt. Wie bei den meisten der gegenwärtigen Museumsneubauten stand auch bei der Pinakothek der Moderne die Architektur im Zentrum des Interesses. Der Entwurf, besonders aber die Ausführung des Baus durch Stephan Braunfels, gab immer wieder Anlass zu Kritik. Diese richtete sich vor allem auf die mangelnde Funktionalität des Baus und gegen die unsaubere Finanzierungsplanung. Immer wieder drohte der Baustopp der Pinakothek. Bauliche Mängel führten dazu, dass die Eröffnung des Museums um zwei Jahre verschoben werden musste.

⁴³⁷ Die Neue Sammlung ist die Abteilung für Angewandte Kunst der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

⁴³⁸ Diese Ansicht von überfüllten Lagern hat natürlich außerdem den Zweck als Legitimierung des Pinakotheken-Neubaus auf die Raumnot der Bayerischen Gemäldesammlung hinzuweisen.

6.1.1.2 Die Dynamisierung durch Synergie

Das Konzept der Pinakothek deutet nicht darauf hin, dass hier eine neuartige experimentierfreudige Museumsinstitution im Sinne des von uns charakterisierten Laboratoriums entstanden ist. Dennoch stellt das neue Museum mehr dar als ein starres Objektarchiv mit repräsentativen Ausstellungsflächen.

Der Aufbruch der Statik traditioneller Sammlungen soll sich durch die Verbindung der verschiedenen Sammlungen unter einem Dach ergeben, von der man sich hinsichtlich der Rezeptionsmöglichkeiten hohe Synergieeffekte erwartet. In der Pinakothek der Moderne sollen Gegenüberstellungen von unterschiedlichsten Werken möglich sein, die in ihrem Zusammenspiel neuartige Erkenntnisse und Wahrnehmungsvorgänge anstoßen sollen. Entsprechend charakterisiert der Bayerische Kultusministers Hans Zehetmair in einer Rede die Arbeit der Pinakothek der Moderne mit den Worten:

„In der Pinakothek der Moderne ergänzen sich verschiedenste Kunstgattungen zwischen freier Kunst, Gebrauchsgrafik und Design in wunderbarer Weise, und sie spiegeln so die spannende Vielfalt der modernen Kunst und das immer wieder erstaunliche Spektrum der menschlichen Kreativität“ (ZEHETMAIR 2001).

Eine Synergie der Teilbereiche erhofft sich auch Reinhold Baumstark, Leiter der Staatgalerie für Moderne Kunst nicht nur innerhalb des neuen Museumsbaus, sondern gleichermaßen zwischen den drei großen Pinakotheken:

„Dass die drei Pinakotheken keine getrennten Institutionen darstellen, sondern einheitlich geführt werden, lässt Barrieren erst gar nicht aufkommen und gestattet ein spannungsreiches Überwinden von Grenzen der Zeit sowie ein Wechselspiel der Bestände in zuspitzender Konfrontation“.⁴³⁹

In der Zusammenschau der verschiedenen Formen kreativer Äußerung ergeben sich, so die Überzeugung von Baumstark, Erfahrungen von hoher Differenziertheit und Tiefe. Der Besuch der Pinakothek(en) soll auf diesem Wege zum einen ein facettenreiches ästhetisches Erleben, zum anderen jedoch einzigartige

⁴³⁹ Baumstark auf der früheren Homepage der Pinakothek der Moderne: <http://www.museum-der-moderne.de>.

Erkenntnismöglichkeiten bieten, die eindringlicher und nachhaltiger sind als jene, die die Erfahrungswelt der Massenmedien bietet.⁴⁴⁰

Johanna Schmidt-Grohe beschreibt diese „mehrdimensionale Form“ der Rezeptionsmöglichkeiten im Museum mit folgenden Worten:

„In welchem der Bilder liegt mehr Wahrheit: im Leuchtkasten-Farb-DIA (2,50:4,30 m) „Eviction Struggle“ des kanadischen Künstlers Jeff Wall, das die Vertreibung von Bewohnern eines Vororthäuschens von Vancouver durch Polizeigewalt darstellt (Staatsgalerie Moderner Kunst), in der Federzeichnung „Sterbende Stadt“ von Alfred Kubin, auf deren leerem Platz zwischen sinkenden Häusern ein Bett und ein Stuhl stehen (Graphische Sammlung) oder in den Alptraumarchitekturen römischer Gefängnisse von Piranesi (Architekturmuseum der TU München)? Zu verschiedenen Zeiten entstanden, machen alle aufmerksam auf die Bedeutung von Architektur (...). In allen drei Beispielen: Verlust der Geborgenheit, der Heimat, der Würde. – Eindringlicher vermutlich als noch so grauenvolle Realität, die tägliche Fernsehberichte (...) über die Mattscheibe wegleiten lassen“ (SCHMIDT-GROHE 1995, 38).⁴⁴¹

6.1.1.3 Das Neue Museum Nürnberg als klassisches Archivmuseum

Aufgrund der Größe und Heterogenität der Sammlung ist es nicht möglich die Ausstellungsprinzipien der Pinakothek der Moderne hier differenzierter zu analysieren. Um die für den Zusammenhang dieser Arbeit bedeutsamen Charakter des modernen Archivs darzustellen, bietet es sich an, eine kleinere bayerische Museumsneugründung heranzuziehen, die in zentralen konzeptionellen Punkten der Pinakothek der Moderne sehr nahe kommt. Im Jahre 2000 wurde in Nürnberg das ‘Neue Museum’ eröffnet, das in gewisser Hinsicht als verkleinerte Ausführung

⁴⁴⁰ Hinsichtlich der Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi wird das Museum häufig den modernen Massenmedien gegenübergestellt. So schreibt etwa Harald Krämer zum modernen Museum: „Als Hüter der Wahrnehmung besitzt das Museum ein unglaubliches Potential. Durch den Wandel zu einer ganzheitlichen Schule der Sinne hat es die Verpflichtung, zum konstruktiven Gegenpol der reproduzierenden Bilderflut der Medien zu werden: (...)“ (KRÄMER 1998, 93).

Heiner Treinen ist hingegen der Ansicht, dass ein Museum sein Wissenspotenzial nur dann weitergeben kann, wenn es bei der Vermittlung an die massenmedial geprägte Rezeptionserwartung der Besucher gewisse Zugeständnisse macht (vgl. TREINEN 1994).

⁴⁴¹ Bazon Brock weist in seinem Beitrag beim Symposium „Das diskursive Museum“ am Museum für Angewandte Kunst in Wien im Jahre 2001 auf das „synergetisch“ bereichernde Verhältnis hin, in das alte und neue Kunst geraten, wenn sie im Museum aufeinander treffen:

„Die Musealisierung ermöglicht eine vollständige Verwandlung des historischen Objekts, z.B. die Verwandlung von Palladio durch Adolf Loos, von der romantischen Skulptur oder der Malerei El Grecos durch die Expressionisten, von minoischer Skulptur durch Alberto Giacometti.“ (BROCK 2001, 26).

des Pinakothekprojekts in München gesehen werden könnte.⁴⁴² Auch hier sind unter einem Dach zwei Sammlungen, eine für moderne Kunst und eine für Design vereinigt worden. Der Leiter des Museums, Lucius Grisebach, hofft, wie er es in dem Führer des Museums formuliert, dass sich beide Sammlungen zu einem „schlüssigen Ganzen“ zusammenfügen (NEUES MUSEUM NÜRNBERG 2000, 9). Dennoch sollen die beiden Abteilungen parallel und nicht durchmischt gezeigt werden, da freie und angewandte Kunst „zwar niemals eine völlig getrennte Existenz führen“ aber dennoch „keineswegs Kinder derselben Mutter“ seien (ebd.).

Das Neue Museum in Nürnberg ist ein Beispiel für eine Museumsinstitution, die sich obwohl sie erst jüngst eröffnet wurde, die Tradition des kunstgeschichtlich orientierten Archivs autonomer Kunstwerke fortführt. Im Kurzführer zum Museum fasst der Museumsdirektor Griesebach den theoretischen Unterbau der Museumskonzeption in folgender Weise zusammen: Die kunsthistorische Herangehensweise löst das Kunstwerk aus seinem historischen Kontext, d.h. dem Umfeld, indem es seine eigentliche künstlerische Wirkung entfaltet, heraus (ebd., 9f). Die Kunstwissenschaft bzw. ein Museum, das nach kunsthistorischen Prinzipien funktioniert, isoliert auf diese Weise das Werk. Seinen künstlerischen Stellenwert erhält es, so Grisebach, wenn es sich „über die unterschiedlichen Urteile mehrerer Generationen hinweg als ‚zeitlos erwiesen hat (ebd., 10). Doch nicht nur die Kunstgeschichte, sondern auch die Architektur des modernen Museums unterstützt diese Autonomisierung des Kunstwerkes:

„Im Museum moderner und zeitgenössischer Kunst wird dieses Prinzip noch dadurch gesteigert, dass man die Werke in den neutralsten aller Räume versetzt, jener White Cube, der nichts anderes ist als ein künstlicher und isolierter Raum, in dem das Kunstwerk eine ganz und gar autonome, zweckfreie und eben zeitlose Existenz führen kann“ (ebd.).

Deutlicher kann man ein traditionalistisches Museumskonzept nicht in Worte fassen. Es ist das Museum als Aufbewahrungsort zeitloser und ortloser, d.h. autonomer Kunstgegenstände. Grisebach beschreibt in seinem Katalogtext exakt den

⁴⁴² Die erste auffällige Parallele zwischen Pinakothek und dem Nürnberger Museum ist wiederum die Tatsache, dass die Architektur des Museums die Öffentlichkeit mehr bewegt als seine Inhalte, wenn auch im Falle Nürnbergs im positiven Sinne. Nicht nur die Öffentlichkeit, sondern auch die Museumsverantwortlichen haben offensichtlich eine Vorliebe für ihren Bau. Im Kurzführer der Sammlung stellt sich das Museum auf den 17 Seiten der Publikation ausschließlich mit Abbildungen seiner Architektur vor. Kunstwerke zeigt der Katalog erst ab Seite 18 (vgl. NEUES MUSEUM NÜRNBERG 2000).

Museumstyp, den wir zu Beginn unserer Ausführungen als den „Ort des besonderen Gegenstandes“ herausgearbeitet hatten: Das Museum ist zum einen der Ort der Distanz (die in diesem Falle Isolierung genannt wird) und gründet zum anderen auf einen engen Kunstbegriff, der das Werk als autonomes Objekt (hier als das Werk in seiner zweckfreien und zeitlosen Existenz bezeichnet).⁴⁴³

Konsequenterweise bezeichnet Grisebach sein Museum als „Ein Kunstmuseum klassischer Art“⁴⁴⁴ (ebd.) und bekennt sich offen zu dem statischen Charakter seiner Institution. Die feste Sammlung soll eindeutig im Vordergrund der Museumsarbeit stehen und von Wechselausstellungen höchstens begleitet werden (ebd., 12). Architektonisch ist das Museum so angelegt, dass ausgeschlossen wird, dass sich die feste Ausstellung und die Wechselausstellungen vermischen.⁴⁴⁵

Obwohl selbstverständlich auch das Nürnberger Museum den regen Austausch mit dem Publikum sucht und sich als lebendige Institution versteht, hat es kein Interesse daran, eine Stätte der „aktiven Kunst“ zu sein. Ansätze für einen experimentellen Bereich, der neueste und unbekannte Kunst Raum böte, ist nicht vorgesehen. Das Museum ist nicht Labor, es versteht sich eher, wie aus dem Abschnitt „Aufgaben und Ziele des Neuen Museums“ auf der Internetseite des Museums hervorgeht, als Bildungs- und Aufklärungseinrichtung:

„Es setzt sich zum Ziel, die Kenntnis von Kunst und Design der eigenen Zeit zu mehren und deren Verständnis und Wertschätzung zu fördern“ (<http://www.nmn.de/2000/aufgabe.html>; Anh. 3).

⁴⁴³ Auch Grisebach spricht davon, dass er in seinem Museum „eine breitere Perspektive im Sinne eines weiter gefassten Kunstbegriffes“ eröffnen will. Für ihn bedeutet jedoch Erweiterung des Kunstbegriffs die Ausdehnung von gänzlich zweckfreier auf zweckgebundene Gestaltung, d.h. von freier Kunst zu Design (ebd., 10).

⁴⁴⁴ Gemäß des traditionellen Grundkonzepts hat der Künstler Rémy Zaugg auch die Namen von Größen der Nürnberger Kulturgeschichte in den Sandstein gemeißelt, eine eindeutige Referenz an die Museumsbauten des 19. Jahrhunderts, die ihre Bauten mit Büsten oder Namenstafeln nationaler oder auch internationaler Geistesgrößen schmückten.

⁴⁴⁵ Diese Trennung von Ausstellungsbereich und den Räumen der festen Sammlung spielen für Grisebach eine auffallend große Rolle. Er sieht darin seinen Beitrag gegen die Eventisierung der Museumskultur, in der die feste Sammlung zugunsten publikumswirksamer Sonderausstellungen zu verschwinden droht (ebd., 11).

6.1.1.4 Kunst als Objekt - Die Präsentation im Nürnberger Museum

Entsprechend dieser Grundkonzeption des Museums zeigt sich auch die Präsentation der Sammlung.⁴⁴⁶ Sie zeigt die Kunst als Schauobjekte. Das Neue Museum ist ein reines Objektmuseum, das jedes Werk gleichermaßen als ästhetischen Gegenstand präsentiert. Zwar ist die Abteilung für freie Kunst im Gegensatz zur Designabteilung nicht chronologisch sortiert, sie vermittelt dennoch durch die Anordnung der Werke und ihre Auswahl das Gefühl einer enzyklopädischen Reihung. Gemäß dem Bildungsanspruch des Museums finden sich bei einem Rundgang durch die Räume nach und nach ein Großteil der wichtigen Vertreter der so genannten Gegenwartskunst, angefangen von Lindner, über Beuys und Polke bis zu Ücker, Graubner und Balkenhol.⁴⁴⁷

Zwar werden in der Sammlung auch weniger bekannte Künstler wie der Jugoslawe Gabrijel Stupika oder der Nürnberger Egon Eppich gezeigt. Deren Werke jedoch gehen für den durchschnittlichen Betrachter in dem Reigen der internationalen Künstlerfürsten vollständig unter. Es dominiert der konventionelle Kanon der Gegenwartskunst. Das Nürnberger Museum folgt einem Trend, der eine Vielzahl jüngerer Museen im 20. Jahrhundert prägt und den Stephan Warnke folgendermaßen beschreibt.

„Heute glaubt jedes Museum, sofern es der modernen Kunst geöffnet ist, es müsse an der Gegenwartskunst in ihren jüngsten Ausprägungen Anteil nehmen (...). [Dies führt] (...) zu der Anlehnung an die geltenden Vorlieben, was wiederum bewirkt, dass die Auswahl in den Museen im allgemeinen von großer Übereinstimmung zeugt, die dem Besucher die beliebten Wiedererkennungseffekte beschert: überall mindestens eine verwischte Fotografie, eine Fettecke, ein Iglu, eine Figur auf dem Kopf oder ein gewaltiger Helm“ (WARNKE 2000, 59).

Die Präsentation im Neuen Museum Nürnberg geht in relativ begrenzter Form, nämlich durch kurze Texttafeln auf die konzeptuellen Hintergründe der ausgestellten Arbeiten ein und auch der Museumsführer ist diesbezüglich wenig ausführlich. Damit rückt für den Betrachter bei allen Werken automatisch die sinnlich-

⁴⁴⁶ Die folgende Beschreibung bezieht sich auf einen Besuch des Nürnberger Museums kurz nach seiner Eröffnung im Jahre 2000.

⁴⁴⁷ zugegebenermaßen hat Lindner einen speziellen Bezug zu Nürnberg. Er verbrachte dort seine Jugend (vgl. ZILCZER 1997, 147).

ästhetische Komponente in den Vordergrund. Das Nürnberger Museum bietet primär das ästhetische Kunst-Erlebnis.

Solange es sich um Werke der traditionellen Malerei handelt, ist diese Ästhetisierung der Gesamtwirkung der Werke kaum abträglich. Schwieriger gestaltet sich dies jedoch bei Arbeiten, die sich durch ihre sinnliche Erscheinung allein nicht erschließen, d.h. die nicht als geschlossene ästhetische Objekte funktionieren, als jene Werke, die, in unserer Terminologie gesprochen, nicht Beispiele für Erlebniskunst, sondern für Ereigniskunst sind.⁴⁴⁸

6.1.2 Ereigniskunst im Kunstarchiv

Um die Problematik zu verdeutlichen, die sich für Ereigniskunst im traditionellen Objektmuseum ergeben kann, soll im Folgenden ein genauerer Blick auf die Präsentation eines derartigen Werkes, einer Arbeit von Joseph Beuys, im Nürnberger Neuen Museum geworfen werden. Im Anschluss daran wird zum Vergleich der Umgang mit Beuys Werk in zwei anderen neueren Museen vorgestellt, dem Museum für Moderne Kunst in Frankfurt und dem Museum Hamburger Bahnhof in Berlin. Es wird sich zeigen, dass diese Institutionen, obwohl sie grundsätzlich ebenfalls nach dem Prinzip des Museumsarchivs arbeiten,⁴⁴⁹ Strategien entwickelt haben, in ihre Präsentation die „Ereignishaftigkeit“ des Werkes Beuys einzubeziehen.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Auch Ereigniskunst hat immer eine ästhetische Qualität. Im Vordergrund steht der ästhetische Aspekt z.B. bei den Werken des Nouveau Réalisme, etwa den Werken von Arman. Seine verbrannten Instrumente präsentiert er, meist eingeschlossen in dekorative Plexiglaskästen, eindeutig als ästhetische Schauobjekte. Sie sind jedoch im Grunde genommen ebenfalls Spuren von Destruktionsaktionen. Diesen Ereignishintergrund von Armans Kunst unterstrich z.B. die Arman-Retrospektive „Passage à l’acte“ im Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain Nizza im Jahre 2001, in der neben den Objekten des Künstlers z. T. Videofilme gezeigt wurden, die die Entstehungsaktionen der Arbeiten zeigten.

⁴⁴⁹ Über die Beuys-Präsentation hinaus werden die beiden Museen, etwa hinsichtlich ihres Archivcharakters, nicht näher besprochen.

⁴⁵⁰ Die Ausstellung von Werken Beuys stellt für jedes Museum eine besondere Schwierigkeit dar, der sich auch Beuys selbst bewusst war. Nicht zuletzt aus diesem Grunde arrangierte er selbst zu seinen Lebzeiten einen Großteil seiner Arbeiten im Museum. Ein Beispiel hierfür ist etwa die Anordnung von Objektkästen im Museum Abteiberg in Mönchengladbach (vgl. hierzu FLEMMING 1990).

6.1.2.1 Beuys im Neuen Museum Nürnberg - Distanz durch Ästhetisierung

Als Beispiel für musealen Umgang mit Ereigniskunst in einem Museum, das als Kunstarchiv arbeitet, sei die Nürnberger Präsentation der Arbeit „Ausfegen“ von Joseph Beuys aus den Jahren 1972/1985 angeführt. Bei diesem Werk handelt es sich um eine Glasvitrine, in welcher sich der Straßenmüll befindet, den Joseph Beuys am 1. Mai 1972 im Anschluss an die Maidemonstration auf dem Karl-Marx-Platz zusammengefeht hatte. Beuys hatte die Maidemonstration begleitet, ohne jedoch direkt daran teilzunehmen.⁴⁵¹

„Damit wollte ich klar machen, dass auch die ideologie-fixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muss, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde“ (zitiert nach HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 53).

Der Kehricht wurde nach der Aktion in die Galerie René Block verbracht, dort ausgeschüttet und mit Besen und Plastiktüten versehen. Erst 1985 gelangten die Reste und der Besen in die Glasvitrine, die in Nürnberg aufgestellt ist.

Der gesellschaftskritische Hintergrund der Plastik wird dem Betrachter, vorausgesetzt er ist kein ausgewiesener Beuys-Kenner, bei der Präsentation der Vitrine im Nürnberger Museum zunächst nicht klar. Die erklärenden Texte an der Seite der Glasvitrine und im Katalog (NEUES MUSEUM NÜRNBERG 2000, 40) können den ideologischen und weltanschaulichen Rahmen, innerhalb dessen diese ungewöhnliche Ansammlung von Alltagsgegenständen Sinn macht, nur unvollkommen verdeutlichen. Es wird hier nicht klar, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um kein ästhetisches Schauobjekt, sondern um den Ausdruck eines umfassend erweiterten Kunstbegriffs handelt und dass hier im strengen Sinne kein Kunstwerk, sondern lediglich die Spur des eigentlichen Werkes zu sehen ist.⁴⁵²

⁴⁵¹ Vgl. hierzu HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980, 53f bzw. ADRIANI 1981, 292.

⁴⁵² Diese ästhetisierende Tendenz ist nicht nur charakteristisch für die Nürnberger Ausstellung, sie ist vielmehr in verschiedenen gegenwärtigen Museen gängige Praxis.

6.1.2.2 Beuys im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt – Nähe durch Erläuterung

Differenzierter als in Nürnberg führt das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main den Besucher an seine komplexe Beuys-Installation „Blitzschlag mit Lichtstein auf Hirsch“ (1958-85) heran. Das raumgreifende Werk, das aus 39 z. T. wuchtigen metallenen Einzelementen besteht, füllt mit seinem Hauptelement, einem über sechs Meter langen, mit seiner Spitze nach unten zeigenden Keil, einen kleineren Saal des Museums komplett aus.

Der Betrachter wird mit der materialen Wucht des Werks hier nicht alleingelassen. Die Kuratoren bemühen sich um eine umfassende erläuternde Begleitung des Museumsbesuchers, indem sie ihm die Möglichkeit geben sich mittels eines mehrseitigen erklärenden (in Deutsch und Englisch verfassten) Textes, der in dem Raum ausliegt, sich ein genaueres Bild über die konzeptuellen Hintergründe der Arbeit zu verschaffen⁴⁵³ (vgl. Anh. 4). In einem angrenzenden Raum sind Fotografien zu sehen, die den Entstehungsprozess des Werkes bzw. den direkten Umgang des Künstlers mit dem Material dokumentieren. Selbst wenn die Fotos auch hier, wie wir das bereits im Zusammenhang mit der Dokumentation von Aktionskunst darstellten, eine ästhetische Eigenständigkeit entwickeln, und auch die aufwendigste Dokumentation weder den „Kosmos Beuys“ noch das Kunstereignis selbst wieder erwecken kann, ermöglicht die Frankfurter Präsentation des Museums für Moderne Kunst im Gegensatz zu den Ausstellungen in Nürnberg einen Zugang zu dem Werk, bei dem weit mehr geschieht als ein „bloßes Anschauen“, d.h. eine ästhetische Auseinandersetzung. Noch einen entscheidenden Schritt weiter bei der Vermittlung von Ereigniskunst geht der Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart in Berlin. Auch dieses Museum funktioniert wie die bisher erwähnten im weitesten Sinne als Objektarchiv. Es entwickelte jedoch Ende der 90er Jahre ein aufwendiges digitales Vermittlungssystem, das die Präsentation und vor allem die Rezeptionsmöglichkeiten ihrer Sammlung in einem Ausmaß erweitert, das bedeutend über die Erläuterungen in Nürnberg und Frankfurt

⁴⁵³ Besonders die hohe Qualität der Erläuterungstexte, sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich des Materials beweist, wie ernst im Museum für moderne Kunst die Kunstvermittlung genommen wird: Die Texte sind auf sehr schweres Papier gedruckt und mit einer Lochung versehen, die es erlaubt, die Blätter ggf. in einen Ordner einzuheften. So ist es dem Betrachter möglich, sich seinen individuellen Ausstellungsführer zusammenzustellen.

hinausgeht und einen ganzheitlichen Blick auf die Arbeit von Joseph Beuys ermöglicht.

6.1.2.3 Das Beuys-Archiv im Hamburger Bahnhof – Nähe durch digitale Vermittlung

Das 1996 eröffnete Berliner Museum für Gegenwartskunst Hamburger Bahnhof besitzt eine einzigartige Sammlung der Kunst Joseph Beuys, die neben wichtigen Installationen und Objekten vor allem Zeichnungen umfasst.⁴⁵⁴

Die in den großzügigen Ausstellungsräumen präsentierten Objekte selbst sind zwar wie in anderen Objektmuseen in konventionellem Sinne präsentiert, beschriftet und mit erklärenden Kurztexten versehen. Das Museum stellte jedoch darüber hinaus bis vor kurzem dem Besucher eine weit über diese Texte hinausgehende Möglichkeit zur Verfügung, sich umfassend über den Künstler Beuys, sein Kunstverständnis und die Entstehungsumstände seines Werkes zu informieren: das digitale „Joseph Beuys Medien Archiv“.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf den Zustand des Archivs im November 1995. Bei einem Besuch im Jahre 2002 stellte sich heraus, dass das Beuys-Dokumentationszentrum, das hier beschrieben wird, aus dem unmittelbaren Besucherbereich des Museums verschwunden ist. Es wurde, laut Auskunft der verantwortlichen Referentin, in den Bibliotheksbereich verlegt, wo es nur noch nach Voranmeldung besucht werden kann (STÖCKMANN 13.3.2001). Damit bestehen im Laufe des Textes beschriebenen Verhältnisse gegenwärtig nicht mehr. Dennoch sollen sie hier Erwähnung finden, weil sie eine Erweiterung der Ausstellungspraxis darstellen, die vor allem vor dem Hintergrund der Problematik der Musealisierung von Ereigniskunst äußerst gewinnbringend scheint. Hiervon könnten Impulse für Konzepte ausgehen, die das Museum als Kunstarchiv mit der von ihrem Wesen her nicht archivierbaren Ereigniskunst verbinden.

In einem separaten Raum, angeschlossen an einen großen Saal mit Beuys-Zeichnungen, befinden sich eine Reihe von Computerplätzen, über die auf das „Joseph Beuys Medienarchiv“ zugegriffen werden kann.⁴⁵⁵ Es beinhaltet das

⁴⁵⁴ Vgl. BASTIAN 1996, SCHMITZ 1996, KLEIHUES/SCHEER 1996.

⁴⁵⁵ Zum Konzept des Joseph Beuys Medienarchiv vgl. BIENERT 1998, 76f.

gesamte heute noch verfügbare Filmmaterial von, mit und über Beuys, der Zugriff ist in Form einer interaktiven Computeranwendung möglich.⁴⁵⁶ Über die Computerterminals kann der Besucher umfassendes Material über Leben, Arbeit und Werk von Beuys, etwa Filmaufnahmen von Aktionen, Gesprächen und Diskussionsrunden abrufen.

Trotz seines interaktiven Grundkonzeptes hat das Dokumentationszentrum den Charakter eines Archivs. Der Besucher wird ausschließlich mit Quellenmaterial konfrontiert, das nicht didaktisch aufgearbeitet ist und damit keine besucherorientierte bzw. erlebnisorientierte Einführung zum Leben und Werk von Joseph Beuys bietet. Er kann lediglich zwischen einer Vielzahl von unterschiedlichen Filmdokumenten auswählen und hat die Möglichkeit, diese in kleineren Sequenzen unterteilt und damit wiederholt aufzurufen. Je nachdem, wie viel Zeit ein Besucher zur Verfügung hat, kann er sich Informationen vom Kurzüberblick bis hin zu einer detaillierten Auseinandersetzung verschaffen. Hierfür steht u. a. eine umfassende Suchmaschine zur Verfügung. Der Besucher kann, etwa wenn er nach dem Besuch des Museums Fragen zum Thema „Fett“ bei Beuys hat, diesen Begriff in die Suchmaschine eingeben und wird auf die entsprechenden Passagen aus Interviews und Texten verwiesen.

Es ist wichtig zu unterstreichen, dass es sich bei dem Berliner Dokumentationszentrum nicht um eine museumspädagogische Einrichtung im herkömmlichen Sinne handelt. Der Besucher bekommt kein Lehrmaterial zu Beuys präsentiert, sondern er erhält die Möglichkeit, einen umfassenden Einblick in Beuys Kunst bzw. in Dokumente seiner vergangenen Kunst zu nehmen. Um diese in ihrer Gesamtheit zu fassen gilt es, wie unsere Ausführungen zu Beuys universalem Kunstbegriff verdeutlicht haben, sich nicht nur seinen Objekten und Installationen, sondern insbesondere seinen Aktionen, Gesprächen und Diskussionen zu widmen. Diese Gelegenheit eröffnet das Archiv im Hamburger Bahnhof.

Andreas Bienert, der für die Konzeption des digitalen Beuys-Archivs verantwortlich ist, zitiert in einem Aufsatz, in dem er sein Projekt vorstellt, Eugen Blume:

„Der erweiterte Werk- und Kunstbegriff, für den Namen wie Beuys, Warhol oder Naumann stehen, bedeuten die Konfrontation mit einer Überlieferungs- und Rezeptionssituation, in der massenmediale und flüchtige Vermittlungs-

⁴⁵⁶ Das Archiv umfasst insgesamt mehr als 200 Stunden Filmmaterial (BIENERT 1998, 76), von dem momentan ca. 20 Stunden verfügbar sind (STÖCKMANN 13.3.2001).

formen neben und mit den materiellen Surrogaten der Werke wirksam werden. Film, Fernsehen und Videotapes sind dabei nur selten als zeithistorische Dokumente im herkömmlichen Sinne zu verstehen. Häufig sind sie Teil der künstlerischen Arbeit selbst, die – wie im Falle von Beuys – in den gesellschaftlichen Raum hineinragt und auf soziale Prozesse bezogen werden will“ (zitiert nach BIENERT 1998, 77).

Die computervermittelte Form einer umfassenden Kontextualisierung, wie sie das Museum Hamburger Bahnhof bietet, stellt eine Möglichkeit für den Besucher dar, einen differenzierten Einblick in die Welt von Beuys, seine Aktionen, seine Auffassung zu Politik und Kunst, zu erlangen. Mit diesem Hintergrundwissen entfalten sich die Objekte und Installationen über ihre sinnliche Erscheinung hinaus; es wird offenbar, dass es sich hier nicht nur um sonderliche Schauegegenstände bzw. kryptische Zeichen handelt, die nur von findigen Experten entschlüsselt werden können. Nachdem sich der interessierte Betrachter mit dem Dokumentationsmaterial zu Beuys beschäftigt hat, zeigt sich ihm der umfassende und tief greifende konzeptuelle Überbau dieses künstlerischen Werkes. Die Arbeiten werden von Schauobjekten zu Spuren des eigentlichen, vergangenen Werkes in seiner Ereignishaftigkeit.

Durch die Klärung des konzeptuellen Hintergrundes werden die Werke dem Betrachter in ihrer Ereignishaftigkeit, d.h. sowohl als prozessuale als auch als „welt-eröffnende“ Kunst zugänglich gemacht. So bot das Museum in Form eines digitalen Beuys-Dokumentationszentrums die Möglichkeit einer Begegnung mit der Kunst Beuys‘, die über ein punktuelles Gegenüber mit einzelnen Werken hinausging.

Auf diese Weise behält ein Museum wie der Hamburger Bahnhof zwar seinen Charakter als historisches Kunstarchiv, es wird jedoch ausgeschlossen, dass die Exponate rein in ihrer Objekthaftigkeit erstarren und von Werken der Ereigniskunst zu Erlebnisobjekten werden.

6.2 Alternative Archive

Bei unseren Darlegungen zur musealen Präsentation des Werkes von Beuys wurde deutlich, dass Museen, deren Präsentationsstrategie sich aus dem traditionellen Museumskonzept des Archivs entwickelt, sich selbst mit umfangreichem Vermittlungsaufwand der Kunst in ihrer Ereignishaftigkeit lediglich annähern können. Das Hauptproblem lag im Faktum der statischen Präsentation der Werke, die grundsätzlich mit einer Gegenüberstellung und damit mit der Objektivierung des Werkes verbunden ist. Darüber hinaus bestimmt sich hier die Position des Werkes zum Betrachter immer aus kunstwissenschaftlicher Struktur, die der Arbeit einen festen Platz in der Systematik des Archivs zuweist.

Im Folgenden wollen wir zwei Museumskonzepten unsere Aufmerksamkeit zuwenden, die obwohl sie ebenfalls als Archive arbeiten, alternative Sammlungsstrategien aufweisen, bei der die traditionelle Form der Öffentlichkeit ihrer Sammlung modifiziert wird oder die herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Ordnungsstrukturen der Sammlung aufgelöst werden: das Archiv Sohm, eine Sammlung für Fluxuskunst an der Staatsgalerie Stuttgart und das museum kunst palast in Düsseldorf, ein Kunstmuseum das vor kurzem seine historische Sammlung von Künstlern neu ordnen ließ.

Es ist nicht das Ziel, mit diesen Beispielen allgemein gültige Alternativen zur gängigen Museumspraxis vorzustellen. Es wird sich im Gegenteil zeigen, dass beide Modelle jeweils klare Grenzen haben. Dennoch erweisen sie sich für unsere Überlegungen als äußerst interessant, da sie jeweils mit ihren Methoden gerade den Hauptproblemen des Archivmuseums dem Problem der Objektivierung und dem der selbstreferenziellen Geschlossenheit, in aufschlussreicher Weise begegnen.

6.2.1 Das Archiv Sohm – Forschung statt Konsum

Seit 1981 beherbergt die Staatsgalerie Stuttgart die Kollektion des Kunstsammlers Hanns Sohm (1921-1999), der sich darauf spezialisiert hatte, Kunstwerke und Dokumente der internationalen Kunstszene der 60er und 70er Jahre aufzubewahren, zu konservieren und zu archivieren. Die Sammlung entstand sukzessive in

permanentem Austausch mit Künstlern, Kritikern und Publizisten.⁴⁵⁷ Ihren Schwerpunkt bildet das Material künstlerischer und publizistischer Strömungen, die sich ab den 60er Jahren gegen das kulturelle und politische Establishment, vor allem jedoch, gegen das traditionelle Kunstverständnis auflehnten und sich weigerten, Kunst in Form von „schönen Gegenständen“ herzustellen. Sie begriffen ihre Arbeit als aktiven Eingriff in das gesellschaftliche bzw. kulturelle Leben, Kunstwelt und Lebenspraxis waren nicht zu trennen.

Entsprechend der erweiterten Kunstauffassung ihres Sammlungsgebietes beschränkt sich das Archiv Sohm nicht auf Objekte, die gewöhnlich als Werke der bildenden Kunst zu bezeichnen wären. Sohm sammelte zwar durchaus Arbeiten, die im weitesten Sinne bildnerisch waren, etwa die Relikte die im Zusammenhang mit Happening, Fluxus oder Wiener Aktionismus entstanden waren, sowie Werke von Diter Roth oder der Gruppe Zero. Das Gros der Sammlung besteht aber nicht aus eigentlichen Kunstobjekten, sondern aus Kunstspuren, also Zeitungsausschnitten, Briefen, unscheinbaren Resten von Aktionen, mit anderen Worten: aus genau den Materialien, die im Zusammenhang mit Ereigniskunst anfallen.⁴⁵⁸ Das Archiv beherbergt jedoch darüber hinaus wichtige literarische Arbeiten dieser Zeit, konkrete Poesie, Undergroundliteratur, Künstlerbücher oder Dokumente polit-künstlerischer Gruppierungen wie »Spur« und »Subversive Aktion«. Es stellt damit keine Kunstsammlung, sondern eher eine umfassende Zeitdokumentation dar.

Ina Conzen bezeichnet Sohm als Spurensammler, der eine Art von Kunst- und Wunderkammer schuf, „die unseren Blick auf Geschehnisse lenkt, die sonst in ihren Einzelheiten bald vergessen (...) wären“ (CONZEN-MEAIRS 1991, 7).

⁴⁵⁷ Sohm wurden aus aller Welt Fotos, Zeitschriften und Teile von Aktionen geschickt, teilweise von Künstlern, die Sohm selbst gar nicht kannten. Es hatte sich in der Szene herumgesprochen, dass es in Markgröningen, Deutschland, einen leidenschaftlichen Sammler gab, der die Arbeiten nicht nur in Kisten aufbewahrte sondern auch genau archivierte und dokumentierte. Zu Sohms wichtiger Stellung in der Kunstszene und seinem intensiven Umgang mit Künstlern vgl. CONZEN-MEAIRS 1991, 9f. Zur historischen Entwicklung des Archivs und der Bandbreite seiner Sammlungsgegenstände vgl. KELLEIN 1986, 10f.

⁴⁵⁸ Zum Teil könnte man bei den Sammlungsstücken des Archivs von „Abfall“ im wahrsten Sinne des Wortes, d.h. als das, was bei einer Aktion abgefallen ist, sprechen. Für Bazon Brock sind Museen immer Orte des kulturellen Abfalls. In seinem Aufsatz „Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit“ nennt er Museen „Müllcontainment“ (BROCK 2001, 30).

Ihn interessierten nicht die fertigen, mit der Aura des großen Werkes umgebenen, womöglich für das Museum geschaffenen Künstlerprodukte, sondern eher jene, „die diese Aura in nach-Duchampscher Ironie hinterfragten“ (ebd., 11).⁴⁵⁹ Dies bedeutet, dass das Archiv Sohm genau genommen keine Kunstsammlung ist. So schrieb Sohm in einem Brief an einen Sammler: „leider muss ich sie enttäuschen, ich bin kein Kunstsammler, sondern Archivar“ (zitiert nach CONZEN-MEAIRS 1991, 7).⁴⁶⁰

Konsequenterweise ist das Archiv Sohm auch kein direkter Teil des Stuttgarter Kunstmuseums; es besitzt keinen festen Ausstellungsbereich und nur selten werden Teile der Sammlung in Vitrinen gelegt und dem Betrachter als Schau-Objekte zugänglich gemacht.⁴⁶¹

Eine einfache Beschau der Gegenstände ist im Archiv Sohm unmöglich. Die Welt der ephemeren Kunst, die es beherbergt, eröffnet sich nur demjenigen, der bereit ist, sich intensiv auf die künstlerischen Spuren und literarischen Relikte einzulassen. Nach Voranmeldung erhält man Zugang zum Archiv und kann sich mit seiner Sammlung, den Fotos, Briefen, Katalogen, Zeitschriften, Filmen, Videos, Aktionsrelikten und Objektkunst beschäftigen.

Eine oberflächliche Beschau der Gegenstände, wie sie immer wieder von Künstlern und Museumskritikern beklagt wurde und wird⁴⁶², ist in einer Sammlung wie dem Archiv Sohm ausgeschlossen, nicht zuletzt, weil sie an den Besucher ausge-

⁴⁵⁹ Sohm sammelte, wie Thomas Kellein schreibt, Produkte von Künstlern, die „dem Wahrheitsproblem der Künste mit Scherzen, List und Rache zu Leibe rücken“ (KELLEIN 1986, 9).

⁴⁶⁰ Sohm untertreibt hier absichtlich. Seine Stellung zur Kunstszene war weitaus mehr als die eines neutralen Archivars. Er setzte sich mitunter leidenschaftlich für bedrängte Künstler ein und fertigte sogar z. T. Arbeiten nach genauen Vorgaben von Künstlern. So schickte ihm Diter Roth das Rezept für seine berühmten Literaturwürste (CONZEN-MEAIRS 1991, 9f, Abb. CONZEN 2000, 97).

⁴⁶¹ 1986/87 wurde in der Ausstellung „Fröhliche Wissenschaft“ ein Einblick in das Archiv Sohm gegeben (KELLEIN 1986). Nach und nach wird der riesige Bestand des Archivs von der Kuratorin Ina Conzen nach bestimmten Schwerpunkten wissenschaftlich aufgearbeitet und dann in Ausstellungen gezeigt, begleitet von der Publikationsreihe „sohm dossier“ (CONZEN 1997, CONZEN 2000).

⁴⁶² Oberflächlichkeit und Unkonzentriertheit der Besucher im Museum geben Künstlern und Museumskritikern von jeher Anlass zum Ärger. Schon in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ ärgert sich Kandinsky über das lieblose Kunstkonsumverhalten von Museumsbesuchern (KANDINSKY 1952, 24) aber auch in der jüngsten Museumsdiskussion taucht dieses Thema immer wieder auf. Vgl. z.B. Magdalena Jetelová Beiträge beim Symposium „Das diskursive Museum“ am Museum für Angewandte Kunst in Wien im Jahre 2001 (JETELOVA 2001, JETELOVA/LISKA 2001).

Börsch-Supan sieht die Tiefe des Kunsterlebens durch die gegenwärtige Eventkultur gefährdet (BÖRSCH-SUPAN 1993, 20 ff). Besonders moderne Vermittlungsmedien, so fürchten viele Kritiker, verführen den Besucher zur Oberflächlichkeit im Umgang mit Kunstwerken. Vgl. hierzu auch LEPIK 1996.

sprochen hohe Ansprüche stellt. Die Struktur der Sammlung führt notwendig zu einer intensiven Begegnung von Sammlungsgegenstand und Betrachter, so dass man in gewisser Hinsicht vom Archiv Sohm als einem idealen Ort für Ereigniskunst sprechen könnte.

6.2.1.1 Nähe trotz Distanz

Um die Besonderheit des Archivs Sohm als Ort für Ereigniskunst in unserem Sinne zu verdeutlichen, bietet es sich an, es aus der Perspektive unserer früheren Wesensbestimmung des Museums als Ort der Distanz zu betrachten. Zunächst scheint die für das traditionelle Museum charakteristische Distanz zwischen der Kunst und den Kunstbetrachtern hier noch ausgeprägter zu sein, als beim gewöhnlichen Museum: Das Archiv ist, wie die Kunstsammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts nur auf Anfrage zugänglich.⁴⁶³ Ist die „institutionelle“ Hürde der Voranmeldung allerdings vom interessierten Betrachter genommen, hat er die Möglichkeit, umfassend in die Welt dieser Kunst einzutauchen. Er steht den Exponaten nicht mehr passiv gegenüber, sondern tritt in einen direkten und individuellen Austausch mit ihnen. Die Distanz von Kunst und Betrachter ist bei dieser Weise der Kunstrezeption in einer Form verringert, die keine noch so effektvolle Präsentation der einzelnen Sammlungsgegenstände vermögen würde. Das Archiv Sohm verkörpert das Gegenteil eines Museums der „Originale mit Sicherheitsabstand“, wie Andreas Spiegel das traditionelle Objektmuseum umschreibt (SPIEGL 1998, 30).⁴⁶⁴ Es ist in gewisser Hinsicht eine „Sammlung als Kunstform“, wie sie Boris Groys beschreibt.

⁴⁶³ Im Text auf der Internetseite der Staatsgalerie zum Archiv Sohm ist vermerkt, dass das Archiv „nach telefonischer Voranmeldung von jedermann genutzt werden kann“ vgl. www.staatsgalerie.de/frame.php?page=/de/sammlungen/arc/sohm.htm&logo=0 (vgl. Anh. 5) Aufgrund der Fragilität des Sammlungsgutes werden allerdings nur diejenigen Besucher zugelassen, die ein ernstes (d.h. meist wissenschaftliches) Interesse vorweisen.

⁴⁶⁴ Dass es im Falle von „Kunstspuren“, besonders aber bei literarischen „Kunstdokumenten“, für den Betrachter wenig hilfreich ist, diese hinter Glas präsentiert zu bekommen, bewies die Ausstellung „Guy Debord – Agent der Kritik gegen ihre Anerkennung“, die vom Sept. 2001 bis Feb. 2002 im ZKM Karlsruhe gezeigt wurde. Sie präsentierte vor allem Printmedien aus dem Kreis der „Situationistischen Internationale“, einer revolutionäre Gruppe von Künstlern und Literaten um Guy Debord, die ab den ausgehenden 50er Jahren entscheidenden Einfluss auf die linke Kunst- und Kulturszene in Frankreich hatte. Die Karlsruher Ausstellung bestand weitgehend aus Glasvitrinen, die mit Büchern, Briefen, Manifesten und Bildern z. T. voll gestopft waren. Der Betrachter konnte die Ausstellungsstücke in den Kästen nur betrachten und – anders als im Archiv Sohm – keinen Einblick in die Publikationen etc. nehmen. Das Einzige, was die Ausstellung dem unbefragten Besucher vermittelte, war das Chaos, das in den dokumentierten Zeiten bisweilen geherrscht haben dürfte.

„Damit ist die Sammlung selbst zur Kunstform geworden. Ein Zusammen-treffen der heterogenen Gegenstände zur gleichen Zeit und im gleichen Raum ist ein Ereignis, das wir heute Kunst nennen und das notwendigerweise zeitlich begrenzt ist. Das Kunstwerk ist nicht mehr ein Ding, das in beliebige Beziehung zu anderen Dingen gesetzt werden kann, sondern vielmehr das Ereignis dieses In-Beziehung-Setzens (...)“ (GROYS 1997, 203).

Für unseren Zusammenhang ist das Archiv Sohm deswegen von Interesse, weil es einerseits in aller Konsequenz die geordnete Archivstruktur einer herkömmlichen Kunstsammlung aufweist, andererseits jedoch seinen Bestand nicht als Kunstobjekte präsentiert.⁴⁶⁵ Auf diese Weise vermeidet es die traditionelle Gegenüberstellung von Kunst und Betrachter, d.h. die nachträgliche Objektivierung der Kunstspuren und eröffnet dem Betrachter die Möglichkeit über den ästhetischen Affekt hinaus in ein individuelles, differenziertes Verhältnis mit dem Werk in seinem Ereignischarakter zu treten.

6.2.1.2 Die Grenzen des Archiv Sohm

Aus unseren Ausführungen zum Archiv Sohm wird allerdings auch die schwierige Position eines (historischen) Museums für Ereigniskunst deutlich. Es funktioniert nicht mehr als Objektmuseum, sondern eher als ein wissenschaftliches Archiv. Wenn man davon ausgeht, dass ein öffentlich finanziertes Museum seine Kunst einer großen Öffentlichkeit zugänglich machen sollte, ist das Konzept des Archiv Sohm für ein Museum ungeeignet. Es ist ausschließlich für Besucher geeignet, die sich über das gewöhnliche Kultur-Erlebnis hinaus der Kunst widmen möchten. Einem Massenansturm ist eine derartige Einrichtung selbstverständlich nicht gewachsen – sie hätte einen solchen wohl auch nicht zu erwarten. Eine Kunstaussstellung von der Art des Archiv Sohm hat also den entscheidenden Nachteil, dass sie nur für einen sehr begrenzten Rezipientenkreis interessant und praktikabel ist, so dass man hier nicht mehr von einer öffentlichen Präsentation im strengen Sinn sprechen kann.

⁴⁶⁵ Wie sonderbar leblos und verlassen sich Arbeiten des Fluxus ausnehmen, wenn sie als bloße Schauobjekte präsentiert werden, kann man in der festen Sammlung des Museums für Moderne Kunst in Straßburg erleben, wo in einer Glasvitrine einige Schachteln von Fluxuskünstlern ausgestellt werden.

Doch selbst wenn das Archiv Sohm mit Sicherheit kein allgemeingültiges Muster für Museumskonzeptionen sein kann, stellt es in gewisser Hinsicht für unseren Zusammenhang eine Idealsammlung dar: Es ist nicht Erlebnisort, sondern Ereignisort. Es ist nicht passives Schaumuseum, nicht Ort der „Schaustellung“ der Kunst, wie es Peter Weibel einmal formulierte (WEIBEL 1998, 23), sondern eine Institution der aktiven, neugierigen Auseinandersetzung zwischen Kunst und Betrachter geworden, ein „Museum der visuellen Kultur“ (ebd., 25). Das Archiv Sohm ist nicht Kunstaussstellung, sondern, ganz im Sinne Bazon Brocks, „Arbeitsplatz“.

Nachdem nun einige z. T. sehr unterschiedliche Alternativen zum traditionellen statischen Objektarchiv vorgestellt wurden, wollen wir uns nun ausführlicher mit einer Museumsinstitution beschäftigen, die den Begriff des Kunstarchivs dadurch variiert, dass sie ihr nach den herkömmlichen kunstwissenschaftlichen Vorgaben strukturierte Präsentation aufgibt und durch einen alternativen Ausstellungsaufbau ersetzt. Es ist das museum kunst palast in Düsseldorf, das im Jahre 2001 von Künstlern grundlegend neu gestaltet wurde. Bei unseren Ausführungen werden uns nicht nur die strukturellen Neuerungen und ihr Bezug zu früheren Modellen des Künstlermuseums beschäftigen, sondern auch die Reaktion der Museumswelt auf diese Form der künstlerischen Gestaltung eines Kunstmuseums.

6.2.2 Das „Künstlermuseum“ museum kunst palast Düsseldorf – Aufbruch des kunstwissenschaftlichen Archivs

Alexander Dörner hatte angesichts der künstlerischen Entwicklungen seiner Zeit den Vorschlag gemacht, sich von dem Begriff Kunst in seiner bisherigen Bedeutung zu verabschieden. Die Begrifflichkeit der traditionellen Kunstgeschichte erschien ihm zu unbeweglich, als dass sie die neuartigen Phänomene wie Abstraktion oder Konstruktivismus hätte beschreiben können. Folglich konnten die traditionellen kunstgeschichtlichen Kategorien auch nicht mehr länger Maßstab für moderne Museumskonzeptionen sein. Das in seinem Sinne zeitgemäße dynamische Museum konnte als ein stilistisch geordnetes Archiv nicht mehr funktionieren.

Noch radikaler hatte sich Broodthaers mit seiner Adlerausstellung der traditionellen musealen Ordnungsstrukturen entledigt. Dem statischen Museumsarchiv hatte

er eine Art Experimentalmuseum entgegengesetzt, das mit großer Unbekümmertheit der Beliebigkeit und dem Zufall Raum ließ. Broodthaers sah es nicht als seine Aufgabe, Sinn und Wirklichkeit zu präsentieren, sein Ziel bestand vielmehr darin, diesen Sinn – der nie eindeutig und fest ist – erst in der Auseinandersetzung der Betrachter mit den Exponaten entstehen zu lassen. Kunst- oder kulturwissenschaftliche Kategorien hätten dies verunmöglicht, so dass er sie durch eine poetische Systematik ersetzte. Entsprechend arbeitete er nicht als Wissenschaftler, sondern als Künstler.

Es zeigte sich hier bereits, dass sich mit einem Wandel bzw. einer Erweiterung des Kunstbegriffs nicht nur der Museumsbegriff, sondern auch der des Kurators verändert. In einem streng geordneten Archiv ist die Rolle des Kurators klar. Er ist der Hüter dieser Ordnung und arbeitet dieser gemäß primär als Kunstwissenschaftler. Seine Aufgabe ist das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Vermitteln, wobei sein Handlungsspielraum auf die Grenzen seines Systems beschränkt ist.⁴⁶⁶ Demgegenüber steht der Künstlerkurator, der sich bei seiner Ausstellung nicht an die vorgegebenen wissenschaftlichen Regelwerke hält, sondern ihnen ein alternatives und subjektives Ordnungssystem entgegnet. Solange dies im Rahmen temporärer Ausstellungen erfolgt, ist die Vormachtstellung des traditionellen Archivkurators nicht in Frage gestellt. Dies ändert sich jedoch, wenn feste Sammlungen von Künstlern kuratiert werden, d.h. wenn Museen insgesamt aus ihrem statischen Archivcharakter austreten und zu künstlerischen Experimentalräumen werden.⁴⁶⁷

Genau dieser Fall eines Künstlermuseums existiert seit September 2001 in Düsseldorf. Der Museumsdirektor Jean-Hubert Martin hatte zwei Künstler dazu

⁴⁶⁶ Wenn ein Archiv-Kurator Sonderausstellungen zu kuratieren hat, wird er diese mehr oder weniger an den Regeln der Kunstgeschichte ausrichten. Auch wenn der Rahmen variiert, wird doch die Binnenstruktur immer kunstwissenschaftlich bleiben.

⁴⁶⁷ Der Begriff des Künstlermuseums wird in der Museumsdiskussion nicht eindeutig verwendet. Oft werden diejenigen Museen Künstlermuseen genannt, die dem Werk eines bestimmten Künstlers gewidmet sind, etwa das Musée Rodin in Paris oder die Fondation Vasarely in Südfrankreich, wobei es hier mitunter vorkommen kann, dass der Künstler selbst für die Gestaltung der Sammlung verantwortlich ist (zu dieser Art des Künstlermuseums vgl. WHITTINGHAM 1996). Im Falle des museums kunst palast ordneten die Künstler jedoch nicht ihre eigenen Arbeiten sondern historische Werke unterschiedlicher Künstler. Das Düsseldorfer Museum kann dennoch als Künstlermuseum bezeichnet werden, vorausgesetzt man versteht deren Ausstellungsneugestaltung als eine konzeptuelle künstlerische Arbeit.

eingeladen, die feste Sammlung des Kunstmuseums, die vom Mittelalter bis in die Gegenwart reicht, neu zu ordnen.⁴⁶⁸

Dieser Neugestaltung folgte eine kontroverse Diskussion in der Öffentlichkeit. Besonders die Reaktion der etablierten Museumskuratoren auf das Düsseldorfer Konzept war unerwartet heftig.

Es lohnt sich, beim Düsseldorfer Museum Kunst Palast, dessen neu geordneter Sammlung, besonders aber bei der Auseinandersetzung um die Künstlerkuratoren zu verweilen, da hier die Grundauffassungen des Museums als Laboratorium, die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts ausformten, in aller Härte auf diejenige des traditionellen Museumsarchivs prallen.⁴⁶⁹

6.2.2.1 Der Bruch mit der traditionellen Ordnung

Am 1. September 2001 wurde die feste Sammlung des museums kunst palast in Düsseldorf als „Künstlermuseum“ wiedereröffnet.⁴⁷⁰ Der damals neue Direktor des Museums, Jean Hubert Martin, hatte zwei Düsseldorfer Künstler, den Maler Thomas Huber und den Bildhauer Bogomir Ecker⁴⁷¹ beauftragt, die Sammlung in Zusammenarbeit mit den Museumskuratoren neu zu ordnen, wobei diese Neuordnung für die folgenden drei Jahre Bestand haben sollte.⁴⁷²

⁴⁶⁸ Es ist wichtig zu unterstreichen, dass es sich beim museum kunst palast um eine traditionelle kunsthistorische Sammlung handelt, in der Gegenwartskunst bzw. Ereigniskunst nicht im Vordergrund stehen. In unserem Zusammenhang ist dieses Museum dennoch von großem Interesse, da hier die traditionelle Museumsordnung zugunsten einer künstlerischen Struktur aufgegeben ist und der Versuch unternommen wird, Archiv- und Experimentalinstitution zu verbinden.

⁴⁶⁹ Das museum kunst palast ist eine Zusammenführung der Kunsthalle mit dem Kunstmuseum Düsseldorf. Es beherbergt neben der historischen Kunstsammlung eine umfangreiche Graphische Sammlung und eine herausragende Abteilung für Glaskunst. In unserem Zusammenhang soll uns nur die Abteilung „Künstlermuseum“ interessieren.

⁴⁷⁰ Die folgenden Ausführungen zum Künstlermuseum im museum kunst palast beziehen sich, wenn nicht ausdrücklich auf eine bestimmte Publikation verwiesen wird, auf einen Vortrag des Museumsdirektors Jean Hubert Martin bei dem Kuratorentreffen Perspektiven I, am 26./27. Mai 2001 in Münster /Westf., auf seine Rede beim Herbsttreffen der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen in Düsseldorf am 19. November 2001, den Vorträge der Künstler Thomas Huber und Bogomir Ecker bei demselben Treffen, sowie den Internetseiten des Museums (www.museumkunstpalast.de).

⁴⁷¹ Thomas Huber und Bogomir Ecker entwickelten das Gesamtkonzept der Neugestaltung des Museums. Sie waren allerdings nicht die einzigen Künstler, die an der Erneuerung der Sammlung beteiligt waren. Beiträge kamen auch von Tony Cragg, Hans-Dirk Hotzel oder auch Hermann Pitz (vgl. MUSEUM KUNST PALAST 2001, 1).

⁴⁷² Hubert knüpft, wie er im Vorwort zu dem Heftchen „Verzeichnis der Werke“ ausführt, mit seinem Künstlermuseumskonzept insofern an eine Düsseldorfer Tradition an, als der erste Leiter der Kurfürstlichen Sammlungen, Lambert Krahe, ebenfalls Künstler war (museum kunst palast 2001, 1).

Die feste Sammlung des Museums war bis zu diesem Zeitpunkt in konventioneller Art und Weise nach kunstgeschichtlichen, d.h. stilistischen bzw. historischen Maßstäben strukturiert.⁴⁷³ Huber und Ecker brachen in ihrem Konzept mit dieser musealen Tradition des chronologisch geordneten Kunstarchivs, indem sie ihr bei ihrer Neugestaltung eine nach Inhalten gegliederte Ordnung entgegensetzten.

Die Künstler lösten die lineare Chronologie der Hängung auf und fassten die Werke unterschiedlichster Stile und Epochen in einer Reihe von Themenblöcken neu zusammen.⁴⁷⁴ Zwar stehen die klassischen Werke der bildenden Kunst, d.h. Malerei, Graphik und Plastik nach wie vor im Vordergrund, in Einzelfällen werden sie jedoch von Exponaten aus der Sammlung für Ethnologie oder für Angewandte Kunst ergänzt.

Die Themenkomplexe reichen von traditionellen Sujeteinteilungen wie Landschaft oder Portrait über weniger konkrete Themen wie Raum bis hin zu Abteilungen, die „im Zeichen von Trauer und Melancholie, Religiosität und Erotik, Humor und Lust, Ekstase, Messianismus, Sehnsucht und Exotik stehen“ (<http://www.museumkunstpalast.de/dt/sites/s2s2.asp>, Anh. 6).

Die Hängung ist so gestaltet, dass bildungsbürgerlichen Besucherwartungen im Museum bewusst entgegengesteuert wird. Ihr Ziel ist eine moderne, den gegenwärtigen Rezeptionsgewohnheiten entsprechende Sammlungsgestaltung, die „(...) die ausgetretenen Pfade althergebrachter Präsentation zugunsten einer vitalen Konzeption verlässt, die den Sehgewohnheiten unserer modernen, medial geprägten Welt Rechnung trägt“ (MUSEUM KUNST PALAST 2002).

Die neue Ordnung soll, wie Huber und Ecker bei einem Treffen des Deutschen Museumsbundes⁴⁷⁵ ausführten, in ungewohnter Weise alte und neue Kunst miteinander ins Verhältnis setzen und so neuartige Erfahrungen sowohl in sinnlicher als auch in intellektueller Hinsicht ermöglichen und gleichzeitig die Struktur der bisherigen musealen Ordnung beleuchten und hinterfragen:

⁴⁷³ Vgl. hierzu den Museumsführer von 1985 (ALBERT 1985).

⁴⁷⁴ Die Künstler übernahmen damit ein Strukturprinzip in die feste Sammlung, das bei Sonderausstellungen bislang schon allgemein üblich war.

⁴⁷⁵ Auf dieses Treffen des Museumsbundes im museum kunst palast wird weiter unten noch ausführlich einzugehen sein.

„Alte und neue Werke regen in überraschenden Dialogen dazu an, Beziehungen zu entdecken, die bisher nicht wahrgenommen werden konnten (...).

Werke aus unterschiedlichen Zeiten und Gattungen können sich auf einer Wand treffen, wenn sie sich durch analoge Gestaltungsstrukturen auszeichnen. Derartige Brüche der Konvention sind aber nur produktiv auf der Folie herkömmlicher Hängeprinzipien wie sie andere Räume auszeichnen, etwa den Bereich des Expressionismus. Dieses kontrapunktische oder parataktische Prinzip gilt für Inhalt und Form zugleich: Im einen Raum gibt es Bündelungen und Verdichtungen, im anderen kann im Extremfall nur ein einziges Objekt zu sehen sein“.

Wie auch bei Broodthaers, geht es bei der Neuordnung der Düsseldorfer Sammlung nicht nur um die Auseinandersetzung mit den Kunstobjekten, sondern auch um die Beleuchtung der Funktionsmechanismen der Institution selbst, sei es in ihrem Verhältnis zu den Sammlungsgegenständen oder hinsichtlich ihres Umgangs mit dem Museumsbesucher und seiner Weise der Kunstrezeption. Huber und Ecker versuchen, die unterschiedlichen Ansätze der Wahrnehmung im Museum zu thematisieren, z.B. „die Idee des Bildes als Fenster, als Offenbarung, als Darstellung von Intimität, aber auch das wissenschaftliche Sehen“ (vgl. ebd.). Ein ganzer Ausstellungsraum ist den Institutionen gewidmet, innerhalb denen die Kunst entsteht, sich entfaltet und ggf. auch wieder vergeht, angefangen von den künstlerischen Produktionsstätten, d.h. den Akademien, bis hin zu den Präsentationsorten der Kunst, den Ausstellungshallen oder Museen (vgl. *museum kunst palast* 2001, 10).

Sowohl hinsichtlich seiner Zielsetzung als auch der Auflösung der konventionellen Ordnungsstrukturen entfernt sich das Düsseldorfer Künstlermuseum deutlich von herkömmlichen kunsthistorischen Museen. Das wohlgeordnete Archiv, in dem jedes Werk seinen festgelegten Platz hat, ist durch ein freies Gefüge ersetzt, in dem sich Kunst und Betrachter unter der lockeren Anleitung der Konzepte von Huber und Ecker ganz im Sinne Broodthaers auf die Suche nach Sinn und Bedeutung der Exponate machen. Ihr Konzept beschreiben die beiden Künstlerkuratoren als „Schule des Sehens“, wobei hier unter „Sehen“ das unvoreingenommene direkte Wahrnehmen zu verstehen ist. Die Künstler beabsichtigen, den Betrachter bei seiner Auseinandersetzung mit den Werken von dem sicheren Weg der

Kunstgeschichte abzubringen und ihn in ein freieres, von individuellen Assoziationen geleitetes Verhältnis zur Kunst zu führen. Die inhaltliche Einteilung der Künstler gibt lediglich eine grobe thematische Richtungen ohne Verbindlichkeitsanspruch. Sie wollen nicht fixe Sinnstrukturen vorgeben und damit gegebene Wahrnehmungserwartung bedienen, sondern den Betrachter dazu veranlassen, selbstständig Sinn zu generieren oder zumindest die Voraussetzungen dafür zu schaffen, indem sie neuartige Sichtweisen ermöglichen. Das museum kunst palast funktioniert in diesem Sinne, anders als herkömmliche Museumsarchive, nicht nur reproduktiv, sondern auch produktiv.

6.2.2.2 Exkurs: Die Reaktion des Deutschen Museumsbundes auf die Düsseldorfer Neuordnung

Trotz einschneidender Neuerungen bei der Ordnungsstruktur des Düsseldorfer Künstlermuseums wäre es falsch, hier von einer kuratorischen Revolution zu sprechen.⁴⁷⁶ Im Grunde fügt das neue museum kunst palast den oben besprochenen Experimentalmuseen, etwa dem Broodthaers Musée d'Art Moderne, konzeptionell nichts Wesentliches hinzu. Dennoch war die Reaktion der deutschen Kuratorenschaft auf diese Neuordnung in Düsseldorf vehement. Die öffentliche Auseinandersetzung, die sich diesbezüglich zwischen dem Museumsbund als offizielle Institution der Kuratorenschaft und der Düsseldorfer Museumsleitung entwickelte, und vor allem die Heftigkeit und Emotionalität, mit der sie geführt wurde, lässt darauf schließen, dass mit dem Düsseldorfer Projekt an grundlegenden Bereichen des etablierten Museums gerührt wurde. Um die bemerkenswerte Dramaturgie dieser Debatte zu veranschaulichen, lohnt es sich zunächst in groben Zügen ihren Verlauf in chronologischer Reihenfolge nachzuzeichnen.

Schon im Juni 2001 hatte die Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen beim Jahrestag des Museumsbundes die Pläne zur Neuordnung des muse-

⁴⁷⁶ Die Konzeption des Künstlermuseums in Düsseldorf ist nicht neu. Schon Anfang der 90er Jahre hatte Wim Crouwel, Direktor des Museums Boijmans van Beuningen in Rotterdam, verschiedene Künstler (u. a. Peter Greenaway und Hans Haake) eingeladen, Ausstellungen unter Verwendung der Sammlungsbestände zusammenzustellen (zu Greenaways Ausstellung „The physical self“ vgl. www.worlds4.com/greenaway/exhibit/grphslef.htm; Anh. 7). Auch das Museum für Angewandte Kunst in Wien hat in den 90er Jahren seine historischen Sammlungsräume zusammen mit Gegenwartskünstlern neu gestaltet. Rotterdam war jedoch eine zeitlich begrenzte Ausstellung und in Wien beschränkte man sich bei der Neugestaltung auf einige ausgewählte Räume der festen Sammlung, während die Düsseldorfer Neuordnung das gesamte Museum betraf.

ums kunst palast intensiv diskutiert (Protokoll des Fachgruppentreffens anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg am 16. Mai 2001 vom 1. August 2001; Anh. 8).

Nach einem „kritischen Bericht“ des am museum kunst palast angestellten Dr. Stephan von Wiese über die Vorgänge in Düsseldorf kam man zum Schluss, dass bei diesem Konzept zwei grundsätzliche Aspekte des bestehenden Museumsbetriebes gefährdet seien. Die zu diskutierenden Fragen waren:

„Was bedeutet es für die wissenschaftlichen Arbeiter eines Museums, wenn ihnen ihre ureigenste Kompetenz, die Ordnung und Präsentation einer Sammlung, entzogen wird? (ebd., 2).

Was bedeutet es für das Kunstmuseum, wenn das Grundprinzip einer entwicklungsgeschichtlich durchschaubaren Ordnung seiner Sammlung durch die persönlichen Kriterien ersetzt wird, die sich nicht mehr rechtfertigen müssen“ (ebd.).

Obwohl sich das Gremium mehrfach dagegen verwahrte, die Rolle einer Kuratoren-gewerkschaft oder eines Tribunals einnehmen zu wollen, fühlte es sich dennoch dazu verpflichtet, die Entwicklungen in Düsseldorf zum Anlass zu nehmen, die grundsätzliche Frage nach der Stellung des Kurators in der Gegenwart zu stellen (ebd., 2 bzw. 4).

Zunächst jedoch wurde am 2. Juli ein offener Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, der zugleich der Vorsitzende des Kuratoriums der Stiftung museum kunst palast ist, verfasst, in dem die Kuratoren „sehr ernste Bedenken“ gegen Martins Pläne anmeldeten, „da sie die in schlüssiger Weise historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums aufgeben, ohne etwas Ebenbürtiges an ihre Stelle zu setzen (...). Die Künstlerkuratoren Ecker und Huber übernehmen die Funktion der kunsthistorischen Kuratoren des Museums, mit der Folge dass an die Stelle der wissenschaftlichen Argumentation die künstlerische Inspiration“ trete (Brief der Fachgruppe an den Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf vom 2. Juli 2001; vgl. Anh. 9).

Mit dieser Ausstellungspraxis würde, so die Bedenken der Kuratoren, rein privaten und vorwissenschaftlichen Assoziationen Vorschub geleistet, was die Zerstörung der Klarheit und Ordnung als Grundlage intersubjektiver wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit der Kunst nach sich zöge.

„Es gehört zu den fundamentalen Entwicklungen des Kunstmuseums, dass sich diese Institution im Laufe ihrer Geschichte aus dem rein privaten Geschmacksurteil von Sammlern (im 18. Jahrhundert) und dem egoistischen Lobbyismus von Künstlern (im 19. Jahrhundert) zu einer von wissenschaftlicher Begrifflichkeit bestimmten Bildungseinrichtung emanzipiert hat. Das moderne Museum muss seine innere Ordnung und seine Qualitätsentscheidungen wissenschaftlich – das heißt durchschaubar und kritisierbar – begründen. Darin liegt seine Vorbildlichkeit und Autorität (...).“

„Das Kunstmuseum als ein Stück der bürgerlichen Geschichte der Stadt Düsseldorf läuft Gefahr, sich in unverbindliche Unterhaltung aufzulösen“ (ebd.).

Das Antwortschreiben von Museumsdirektor Martin, dem der Brief von Oberbürgermeister Joachim Erwin übergeben worden war, ließ nicht lange auf sich warten (Brief von Jean-Hubert Martin an Dr. Lucius Grisebach, Leiter der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen, vom 27. Juni 2001, Anh. 10). Martin antwortet Punkt für Punkt auf Vorwürfe des Museumsbundes und weist die Bedenken der Ahistorizität und Beliebigkeit seiner Sammlungsstruktur entschieden zurück. Geschichte, so gibt er zu bedenken, sei kein feststehendes und zu erhaltendes Konstrukt, sondern „das historische Wachstum wird jeden Tag in allen Museen durch jede Entscheidung neu festgelegt, fortgeschrieben oder verändert“ (ebd.). Martin unterstreicht den Experimentcharakter seiner Museumskonzeption, welche Wissenschaftlichkeit nicht ausschließe. Im Gegenteil:

„Zur Wissenschaft gehört seit jeher das Experiment, und um ein solches handelt es sich im Museum Kunst Palast“ (ebd.).

Die (immer vorhandene) subjektive Dimension, die zweifelsohne durch die künstlerische Neuordnung noch betont werde, sieht Hubert nicht als eine Gefährdung. Zudem spielte die kunstgeschichtliche Komponente bei der Ausstellungskonzeption durchaus eine wichtige Rolle, da die Künstler Huber und Ecker eng mit den hauseigenen Kuratoren zusammenarbeiten würden. Unabhängig von dem konkreten Erfolg der Ausstellung ließe sich jedoch mit Sicherheit sagen, dass es sich keinesfalls um ein Projekt mit „undefinierbarem Unterhaltungswert“ handle, das auf leichte Konsumierbarkeit abziele.

In den folgenden Schreiben wurde der Ton zwischen Grisebach und Martin schärfer, ohne dass sich die inhaltliche Auseinandersetzung noch weiter differenziert

hätte (Brief von Dr. Lucius Grisebach an Jean-Hubert Martin vom 03. Juli 2001, Anh. 11 bzw. Brief von Jean-Hubert Martin an Dr. Lucius Grisebach vom 09. Juli 2001, Anh. 12).

Martin vermutet schließlich „eine gezielte Diffamierungskampagne“ und stellt sich die Frage:

„Wer oder was steckt hinter diesen Angriffen? Wie kommt es dazu, dass Sie als Kunsthistoriker Urteile fällen, ohne das in Frage stehende Objekt gesehen zu haben? Warum hat der Deutsche Museumsbund solche Angst vor neuen Ideen?“ (Brief von Jean-Hubert Martin an Dr. Lucius Grisebach, vom 09. Juli 2001, ebd.).

Die Auseinandersetzung wurde von der Presse aufgegriffen. Am 24. Juli 2001 erscheint z.B. in DIE WELT online ein Artikel von Marion Leske mit dem Titel „Die Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler“ (vgl. <http://www.welt.de/daten/2001/07/24/0724ku269839htx?print=1>, Anh. 13). Leske bezieht eindeutig Stellung für das Düsseldorfer Konzept. Sie fragt sich:

„Was ist einzuwenden gegen künstlerische Inspiration? (...) wem schadet es, wenn einer angestaubten Sammlung (die Präsentation war arg verschnarcht) frischer Wind zugefächelt wird, und zwar zur Abwechslung nicht aus der gewohnten Richtung?“ (ebd.).

In der Presse wurde allgemein die Ansicht vertreten, „hier stelle sich eine Lobby von konservativen Gralshütern neuen Ideen entgegen (...)“, wie es Grisebach selbst in einem zusammenfassenden Protokoll der Diskussion formuliert (Protokoll des Fachgruppentreffens anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg am 16. Mai 2001 vom 1. August 2001; Anh. 8).

Eine direkte Aussprache der beiden Parteien erfolgte am 19. November 2001 auf dem folgenden Treffen der Fachgruppe, das aus gegebenem Anlass im museum kunst palast stattfand. Hier sollten nun vor Ort die künstlerische Neugestaltung als Alternative zur traditionell kunsthistorischen Hängung und die grundsätzliche Stellung des Kuratoren in der Gegenwart diskutiert werden. Die anwesenden Fachleute wurden zunächst zu einem Ausstellungsrundgang eingeladen, um sich so vor den Vorträgen und Diskussionsbeiträgen ein Bild des Museumsexperiments machen zu können. Die anschließende Gesprächsrunde machte deutlich, dass die Kuratoren dem Düsseldorfer Konzept nach wie vor skeptisch gegenüber standen.

In Kurzvorträgen erläuterten der Museumsleiter und die beiden Künstler Huber und Ecker nochmals ihr Konzept: Der Ausgangspunkt ihres Ansatzes war die Überzeugung, dass eine kunsthistorische Präsentation keine Fragen aufwerfe, die für den Menschen der Gegenwart von Interesse sei. Kunstwerke sollten, so die Auffassung von Thomas Huber, nicht zu historischen Dokumenten verkommen, die in Museen in leblose Reihen gehängt werden. Das Ziel ihrer Neuordnung sei es, eine gegenwärtige, also keine historische Sichtweise zu ermöglichen, die nicht Altbekanntes, sondern neue Zusammenhänge aufzeigt.

Das Museum hat für Bogomir Ecker nie eine finale Form, es ist ein offener Ort ohne fixe Struktur. Mit seiner thematisch rhythmisierten Hängung wollte er der statischen wissenschaftlichen Anordnung eine Präsentation entgegen, die eine dialogische, assoziative und poetische Auseinandersetzung ermöglicht. Sein Ziel war die Vernetzung der Kunst jenseits der traditionellen Linearität. Gemäß dieser Zielsetzung durchforsteten die Künstler das Magazin des Museums nach „dialog-fähiger Kunst“.

Der Museumsdirektor Martin ergänzte noch, dass diese Freiheit bewusst mit einer gewissen Unbeschwertheit einhergegangen wäre, mit Humor und schlichter Freude am Sehen: „Wir haben viel gelacht“.

Weniger zu lachen hatten offensichtlich die an der Hängung beteiligten kunsthistorischen Kuratoren des Hauses, die nach Auskunft des Kurators Stephan von Wiese kaum Einfluss auf das Konzept hatten nehmen dürfen und nur noch als Handlanger dienten.

Gerade diejenigen Aspekte, die die beiden Künstler als die Vorteile ihrer innovativen Hängung genannt hatten, griffen die Vertreter der Kuratorenschaft als schärfste Kritikpunkte auf:

Gerade die Subjektivität bzw. die mangelnde Wissenschaftlichkeit der Ausstellungsgestaltung sahen die Museumsfachleute sehr kritisch. Indem eine strenge Ordnung subjektiven Kriterien geopfert werde, verliere man jegliche allgemeinen Maßstäbe mit der Konsequenz der totalen Beliebigkeit, die im Grunde diskursiv nicht mehr eingeholt werden kann. Das Museum als demokratische Einrichtung würde so in Frage gestellt. Darüber hinaus beklagten ortsansässige Kunsthistoriker, dass das Museum als Lehranstalt nicht mehr funktioniere. So verlieh z.B. eine junge Kunstwissenschaftlerin der Düsseldorfer Universität ihrer Verzweiflung darüber Ausdruck, dass sie mit ihren Studenten nicht mehr wie früher in das

Museum gehen könne, um ihnen die lineare Entwicklung der Düsseldorfer Schule zu präsentieren.

Obwohl es einzelne Stimmen unter den Kuratoren gab, die der Hängung interessante Aspekte abgewinnen konnten und sich verwundert über die Verslossenheit der Kuratorenschaft gaben, blieben die Mehrzahl der Museumsvertreter skeptisch. Die Positionen waren auch nach Beendigung der Diskussion unvereinbar.

6.2.2.3 Düsseldorf als Alternative?

Gerade vor dem Hintergrund unserer Gegenüberstellung der Museumsmodelle des Archivs und des Labors wirft die Düsseldorfer Auseinandersetzung ein interessantes Licht auf die gegenwärtige Museumskultur. Zum einen zeigen die Vehemenz und die Art der Reaktion auf die künstlerische Neuordnung eines kunsthistorischen Museums, wie dominant nach wie vor das Ideal des wissenschaftlich geordneten Museumsarchivs unter der gegenwärtigen Kuratorenschaft ist. Es gibt offenbar nur wenige Anzeichen für eine Bereitschaft, die traditionellen musealen Strukturen langfristig, nicht nur im beschränkten Rahmen von Sonderausstellungen, zu ändern und nach alternativen Museumskonzepten zu forschen. Auf der anderen Seite aber zeigt sich, wie wir im Folgenden darstellen werden, dass alternative Museumsmodelle von der Art der Düsseldorfer Sammlung in zentralen Punkten widersprüchlich sind und kein durchgängiges Konzept anbieten, das die herkömmlichen musealen Strukturen zufriedenstellend ersetzen könnte.⁴⁷⁷

Das Ziel der Museumsreformer, wie es auch hier von Huber, Ecker und Martin formuliert wird, besteht darin, sich von historischen und wissenschaftlichen Maßstäben loszusagen, um so die Voraussetzung für eine neue und unverbrauchte Sicht auf die Kunst zu schaffen. Hierbei wird allerdings vorausgesetzt, dass ein unvoreingenommenes Verstehen von Kunst möglich ist. Bogomir Ecker sprach in seinem Vortrag davon, dass er die Kunstwerke in einen Dialog bringen will. Er setzt also voraus, dass die Gemälde, wenn man im Bild bleiben will, von sich aus

⁴⁷⁷ Ecker und Huber würden hier sicher entgegnen, dass es nicht ihre Absicht gewesen sei, neue feste Strukturen zu schaffen. Unsere Ausführungen beschäftigen sich jedoch mit der Möglichkeit alternativer Archive, die die institutionellen Strukturen auch langfristiger bestimmen können. Aus diesem Grunde betrachten wir das Düsseldorfer Modell in diesem Zusammenhang als langfristig angelegtes Gegenmodell zu einer herkömmlichen fixen Sammlungsstruktur.

sprechen und ihre Sprache unmittelbar jedermann verständlich ist. Es gibt allerdings nicht wenige Kunstgelehrte, die die Möglichkeit einer unvoreingenommenen Wahrnehmung von Kunstwerken grundweg ausschließen.

Dies behauptet beispielsweise Erwin Panofsky in seinem Aufsatz „Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin“:

„Jeder, der sich einem Kunstwerk gegenüber sieht, ist, ob er es ästhetisch nachschafft oder rational erforscht, von seinen drei Grundbestandteilen beeinflusst: von materialisierter Form, Idee (das ist im Fall der bildenden Kunst das Sujet) und Gehalt. Die pseudo-impressionistische Theorie, nach der uns ‚Form und Farbe über Form und Farbe berichten, nichts weiter‘, ist einfach nicht richtig. Vielmehr ist die Einheit jener drei Elemente in der ästhetischen Erfahrung realisiert, und alle gehen ein in das, was ästhetischer Kunstgenuß genannt wird.“ (PANOFSKY 1975, 20).⁴⁷⁸

Jedes verstehende Sehen setzt ein Wissen um den wahrgenommenen Gegenstand voraus. „Sehen ist Einsehen“, wie Arnheim es formuliert.⁴⁷⁹ Kunstwerke sind komplexe Zeichen mit einer vielschichtigen Bedeutungsstruktur, deren Dekodierung dem Betrachter eine umfassende Kompetenz abfordert. Die reine ästhetische Anschauung gibt es nicht:

„(...) der Sinn von Objekten“ ist, wie es Heiner Treinen formuliert „niemals aus der bloßen Tatsache ihrer Existenz und einer „reinen“, theoriefreien Anschauung entschlüsselbar (...)“ (TREINEN 1996, 63).

Die Intensität und Tiefe des Kunsterlebens wiederum hängt vom Grad der Dekodierungskompetenz des Betrachters ab und zwar unabhängig davon, ob die Werke in traditioneller Weise historisch linear oder thematisch gehängt sind.⁴⁸⁰ Daraus folgt, dass die neuartigen Beziehungen zwischen den Kunstwerken, die sich aus ungewohnten Gegenüberstellungen ergeben, sich nur dem Kenner eröffnen. Nur

⁴⁷⁸ Erstaunlicherweise scheint Panofsky unter ästhetischem Erleben einige Seiten früher noch eine Zugangsweise zur Kunst zu verstehen, die unabhängig von jeglicher Reflexion stattfindet:

„Es ist möglich, jeden Gegenstand (...) ästhetisch zu erleben. Wir tun das – um es möglichst einfach auszudrücken –, wenn wir ihn einfach betrachten (oder anhören), ohne ihn intellektuell oder emotional auf etwas außerhalb seiner selbst zu beziehen.“ (PANOFSKY 1975, 16).

⁴⁷⁹ Vgl. hierzu ARNHEIM 1972, 24f.

⁴⁸⁰ Wir folgen hier der Theorie von Pierre Bourdieu, der, ausgehend von Erwin Panofsky, Kunstwerke als komplexe Symbole sieht, die verschiedene Bedeutungsebenen haben (die Ebene der einfachen Beschreibung, diejenige der Ikonographie und diejenige der Ikonologie). Gemäß seiner Vorbildung ist ein Betrachter in der Lage, die Bedeutung eines Werks zu verstehen (vgl. hierzu BOURDIEU 1970, 159ff, hier besonders 164f). Für Bourdieu wird ein Kunstwerk dann adäquat rezipiert, wenn alle drei Bedeutungsebenen erfasst werden.

Das differenzierte Spiel zwischen den Kunstwerken, wie es die Künstlerkuratoren in Düsseldorf beabsichtigen, ist nur nachvollziehbar, wenn der Betrachter das Kunstwerk im Sinne Bourdieus adäquat wahrnimmt.

der Eingeweihte wird den ungewohnten Dialog der Bilder verstehen. Das Gros der Besucher jedoch wird die Anspielungen, die Huber und Ecker anbieten, nicht nachvollziehen können.⁴⁸¹ Das Düsseldorfer Künstlermuseum ist ein Museum der Connaisseurs.

Dies bedeutet in letzter Konsequenz, dass Huber und Ecker beim Betrachter die Einsicht in die kunstwissenschaftlichen Ordnungsprinzipien voraussetzen, die sie mit ihrer Neuordnung überwinden wollen.

Aus diesen kurzen Andeutungen wird die grundsätzliche Schwierigkeit von Künstlermuseen der Art, wie es in Düsseldorf eingerichtet wurde, deutlich. Sie sind höchst elitäre Einrichtungen, die auf Funktionsmechanismen und –strukturen basieren, die sie eigentlich überwinden wollen. Sie geben mit ihrem Laborcharakter nicht nur die Ordnung des Archivs, sondern auch ihre verbindliche Bildungsfunktion auf. Selbst wenn sich die Düsseldorfer Einrichtung „Schule des Sehens“ nennt, kann „Schule“ hier nur im übertragenen Sinne gemeint sein, da sie die bestehenden Regeln und Strukturen aufhebt, ohne sie durch Alternativstrukturen zu ersetzen, die intersubjektiv nachprüfbar und damit verbindlich vermittelbar wären.

Es drängt sich insgesamt der Eindruck auf, dass für die Vermittlung dieser zweifelsohne komplexen Ausstellung nicht angemessen gesorgt ist. Es liegt kein umfassender Katalog vor, der die wichtigsten Zusammenhänge und Hintergründe des Ausstellungskonzeptes oder zumindest die „Dramaturgie“ der Hängung erklärt. Zwar ist eine Publikation geplant, sie steckt jedoch nach Auskunft der zuständigen Referentin für Öffentlichkeitsarbeit erst in den Anfängen.⁴⁸²

Einzig ein dünnes rotes Werksverzeichnis im DIN A 6 Format (MUSEUM KUNST PALAST 2001), wurde als Katalogersatz gedruckt. Es führt nach kurzen einleitenden Texten zu den jeweiligen Themenbereichen lediglich die

⁴⁸¹ So ist etwa im Bereich des Themas der Menschenansammlung die Konfrontation einer Kreuzigungsszene mit einem expressionistischen Großstadtbild in der Düsseldorfer Ausstellung für einen Betrachter nur dann interessant, wenn er die kunsthistorischen Hintergründe der Bilder jeweils kennt. Andernfalls ist weder das einzelne Bild noch ihr Verhältnis zueinander verständlich.

⁴⁸² Im Juli 2003 war dieser Katalog laut Internetseite (www.museumkunstpalast.de) immer noch nicht erschienen. Streng genommen würde ein detailliert ausgearbeiteter Katalog auch dem Anliegen der Ausstellungsmacher widersprechen, denn man müsste sich in einem solchen Band auf bestimmte kunstwissenschaftliche Erklärungsmuster festlegen, wodurch das Grundprinzip der Unabgeschlossenheit des Rezeptionsrahmens untergraben würde. Eine Alternative könnte eine Publikation in der Art von Broodthaers Katalogheften zur Adlerausstellung sein, die bewusst unwissenschaftlich, ja sogar antiwissenschaftlich ausgerichtet waren.

„technischen Daten“ der Werke auf – Künstler, Entstehungszeit, Titel – Angaben, die ohne Kommentar keinerlei Hilfestellungen für den Besucher bieten.

Die Einführungstexte sind für das Verständnis der Themenbereiche bisweilen nicht sehr hilfreich. Der Text zu Raum XI, der dem Thema „Landschaft“ gewidmet ist, lautet etwa:

„Transzendenz stellt sich ein, wenn das Erleben von Landschaft metaphorisch aufgeladen wird. Verleihen die Romantiker ihren Bildmotiven eine spirituelle Bedeutung, so geht diese in der Moderne auf Farbe und Material über (...)“ (ebd., 29).⁴⁸³

Nur die Künstler Huber und Ecker haben einen umfassenden Einblick in die Struktur der Sammlung und nur sie wären in der Lage, die Ausstellung für die Besucher mit Leben zu füllen. Die beiden Künstler scheinen jedoch die Neugestaltung des Museums für eine punktuelle künstlerische Arbeit zu halten, denn sie verließen bereits wenige Wochen nach der Neueröffnung das Museum, ohne für die folgenden drei Jahre ein langfristiges Vermittlungskonzept erarbeitet zu haben.⁴⁸⁴ Eine nachhaltige kuratorische Betreuung des Künstlermuseums ist in ihrem Vertrag offenbar nicht vorgesehen; für Führungen stehen sie nur selten zur Verfügung.⁴⁸⁵

Trotz aller Kritik stellt das Projekt des Künstlermuseums in Düsseldorf einen bemerkenswerten Beitrag zur gegenwärtigen Museumskultur dar. Die Künstler Huber und Ecker verwandeln mit ihrer Neuhängung das Archivmuseum Düsseldorf in ein offenes Museumsexperiment, das sich auf die Suche nach zeitgemäßen Präsentationsformen macht und dabei das Risiko eingeht, die eingefahrenen und sicheren Bahnen der Tradition zu verlassen.

Sie stellen sich einer Aufgabe, die in den Worten des amerikanischen Kunsthistorikers James Cuno, zu den wichtigsten des gegenwärtigsten Kunstmuseums gehört:

„Dies ist eine Herausforderung, vielleicht sogar die größte überhaupt, für unsere Museen: Wie können wir die Kunstwerke für sich sprechen lassen,

⁴⁸³ Die mangelnde Qualität der die Ausstellungen begleitenden Texte wurde von den Kuratoren des Deutschen Museumsbundes in scharfen Worten kritisiert.

⁴⁸⁴ Laut Auskunft der zuständigen Kuratoren sind die Künstler an der Ausarbeitung des Kataloges nicht beteiligt.

⁴⁸⁵ Die Künstler sind für die Betreuung ihres Museum nicht mehr verantwortlich. Auf eine diesbezügliche Nachfrage meinte Ecker, dass er bisher zehn Führungen durch die Sammlung gemacht habe, was für einen Zeitraum vom 1. September bis 19. November erstaunlich wenig ist.

wie bringen wir unsere Besucher dazu, langsamer zu treten und sich individuelle Kunstwerke genau anzusehen, wie können wir ihre Neugier auf die subtilsten und profundesten Aspekte von Kunstwerken leiten, ohne jene Kunstwerke zu ‚erklären‘, oder ihre Mehrdeutigkeit und Komplexität durch TV-gerechte Kürzest-Zitate zu reduzieren?“ (CUNO 2001, 58).

Die positive Reaktion der Presse auf die Düsseldorfer Hängung zeigt deutlich, dass in der Öffentlichkeit durchaus ein Interesse daran besteht, frischen Wind in die kunsthistorischen Museen einzulassen. Das Grundprinzip eines thematisch ausgerichteten Ausstellungsaufbaus ist bereits in international bedeutsamen Museen wie der Tate Modern oder dem Museum of Modern Art angewandte Praxis und wäre durchaus auch in anderen Museen als langfristige Alternative zur historischen Hängung zu diskutieren.

Besonders aber angesichts der ungenügenden Vermittlungsarbeit werden die eigentlichen Defizite des Düsseldorfer Künstlermuseum-Konzepts deutlich. Man muss der Kritik des Museumsbundes, der dem Düsseldorfer Künstlermuseum vorwirft, dass es die „historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums aufgibt, ohne etwas Ebenbürtiges an ihre Stelle zu setzen“ im Grunde beipflichten.⁴⁸⁶ Museumsarbeit bedeutet mehr als Bilder hängen, sie fordert eine kontinuierliche Arbeit mit der Kunst, vor allem aber mit dem Betrachter.

Als temporäre Ausstellung könnte man sich eine derartige Präsentationsstruktur durchaus vorstellen, langfristig – ihre Dauer ist, wie gesagt, zumindest auf drei Jahre angelegt – stellt die Düsseldorfer Lösung jedoch keine Alternative zum herkömmlichen Museum dar.⁴⁸⁷ In ihrer konkreten Umsetzung erweist sich die Düsseldorfer Museumsneugestaltung weniger als ein durchgearbeitetes Museumskonzept, sondern hat eher den Charakter einer Museumsinstallation, d.h. eines

⁴⁸⁶ Fragwürdig sind allerdings der Stil und die Vorgehensweise der Vertreter des Deutschen Museumsbundes bei dieser Auseinandersetzung. Wenig glücklich war nicht nur der scharfe Ton der angeschlagen wurde, sondern auch die Tatsache, dass deren Beschwerde bei Martins Vorgesetzten auf dem Schreibtisch lag, noch bevor man sich eingehend mit dem Düsseldorfer Projekt und seinen Initiatoren auseinandergesetzt hatte.

⁴⁸⁷ Das Kunstmuseum Bern präsentierte im Jahre 2002 in einer Sonderausstellung mit dem Titel „Zeitmaschine“, seine Sammlung ebenfalls jenseits gängiger kunsthistorischer Einteilungen, konfrontierte Werke verschiedenster Gattungen und Epochen und suchte so nach neuen Sichtweisen auf ihre Werkbestände (BEIL 2002). Der gravierende Unterschied zur Düsseldorfer Präsentation liegt darin, dass hier nicht Künstler sondern Kuratoren das Konzept erarbeitet hatten und dass die Ausstellung auf einige Wochen beschränkt war. Es ergaben sich jedoch bei der Neupräsentation hinsichtlich der Vermittlung der neuen Ausstellungsstrukturen vergleichbare Probleme (vgl. ENGLER 2001).

für sich stehenden Kunstwerkes der Künstler Huber und Ecker, das nur auf eine punktuelle Wirkung angelegt ist.

Wenn das Projekt, wie geplant, drei Jahre lang tragen soll, müsste ihm ein detaillierteres Kuratierungskonzept zugrunde gelegt werden, das das Ergebnis nicht nur künstlerischer Inspiration, sondern auch intensiver wissenschaftlicher Arbeit darstellt. Ähnlich einer herkömmlichen historischen Sammlung müsste sie mit Publikationen und umfassenden museumspädagogischen Maßnahmen begleitet werden, wobei man hierbei kaum auf ein kunstwissenschaftliches Grundgerüst verzichten können wird. Auf diese Weise wäre das Museum mehr als ein ästhetisch-intellektuelles Glasperlenspiel. Es könnte, wie Huber und Ecker beabsichtigten, eine wirkliche „Schule des Sehens“ werden.

6.3 Das moderne Museumslabor

In den letzten Kapiteln wurden, ausgehend vom traditionellen Museumsarchiv, zwei Alternativarchive diskutiert, die beide hinsichtlich der Überwindung des statischen Objektarchivs sehr interessante Aspekte aufwiesen aber gleichzeitig auch diesbezüglich deutliche Grenzen hatten. Der Weg zu dem in dieser Abhandlung gesuchten Ereignismuseum tat sich folglich hier nicht auf.

Radikale Neuerungen, die uns diesbezüglich weiter bringen, sind nur möglich, wenn sich das Museumskonzept vollständig von seinem institutionalisierten Archiv-Hintergrund löst. Im letzten Abschnitt unserer Erörterungen sollen nun exemplarisch zwei Institutionen vorgestellt werden, die diesen Schritt vollziehen: das Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen, das den Experimentalcharakter im Anschluss an Beuys und Broodthaers in einem ganzheitlichen Konzept verwirklicht und schließlich das museum in progress, ein Ausstellungs-Projekt in Wien, mit dem sich die Institution des Kunstmuseums endgültig auflöst. Es wird sich zeigen, wie weit hier unsere Suche nach dem Ereignismuseum Erfolg hat.

6.3.1 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum in Hagen - Museum der Selbsterforschung

Reform und Innovation haben im Karl-Ernst-Osthaus-Museum Tradition. Es wurde im Jahre 1902 als Folkwang-Museum von dem Industriellen Karl Ernst Osthaus gegründet. Dieser hatte die Vision „die Schönheit wieder zur herrschen-

den Macht im Leben“ werden zu lassen, eine Form ästhetischer Gesellschafts-utopie, die einen Gegenentwurf zu den damals vorherrschenden ökonomischen Gesellschaftstheorien darstellte.⁴⁸⁸ Osthaus setzte all seine Kraft für die Umsetzung dieser Idee ein. Auf diese Weise wurde Hagen ein Zentrum der kulturellen Reformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg. Auch das Folkwang-Museum, das von dem berühmten Architekten Henry van de Velde ausgestaltet wurde, sollte, so der Wille Osthaus, in seiner Arbeit diese Idee umsetzen.

„Niemals sei das Museum wie die Oase in der Wüste. Nicht das Leben zu vergessen, sondern das Leben zu meistern sei die Lehre (...). Das Museum also soll Beziehung zum Leben suchen.“ (zitiert nach KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM 2002a, 1).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben sich Sammlung und Charakter des Museums mehrfach grundlegend geändert, wobei seine ursprüngliche Bestimmung immer weiter aus dem Blickfeld geriet. Erst 1988 wurden mit dem neuen Leiter Michael Fehr die Ideen Osthaus wieder zur Grundlage der Sammlungs- und Ausstellungspolitik. In seiner Museumsarbeit interpretiert Fehr den ganzheitlichen Gedanken Osthaus neu und versucht ihn für die Gegenwart fruchtbar zu machen (FEHR IV 2002).

Fehrs Museumsarbeit ist in Deutschland einzigartig. Er interpretiert den Museumsgedanken vollständig neu. Sein Karl-Ernst-Osthaus-Museum ist viel mehr als ein Ausstellungsraum für Kunstobjekte; neutrales Archivieren von Kunst interessiert Fehr nicht. Für ihn ist das Museum ein offenes Experimentierfeld, ein Labor, das nicht nur kunstspezifische Themen, sondern einen intensiven Austausch mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld des Museums hält. Fehrs Aktivitäten als Museumsdirektor beschränken sich demgemäß nicht auf die Sammlung des Museums, er nimmt sich u. a. auch der Kunst im öffentlichen Raum an und organisiert kulturwissenschaftliche oder historische Forschungsprojekte.⁴⁸⁹ Das Ziel seiner Museumsarbeit ist eine ganzheitliche Analyse der Möglichkeiten des Museums in der Gesellschaft. Diese Untersuchung steht jedoch nicht für sich, sondern soll Aufschluss über grundlegende anthropologische und erkenntnis-

⁴⁸⁸ Zum Leben und Werk von Karl Ernst Osthaus vgl. HESSE-FRIELINGHAUS 1971; zur Folkwang-Idee, bzw. dem „Hagener Impuls“ vgl. FUNK-JONES 1984, TUMMERS 1972.

⁴⁸⁹ So existiert seit 1996 die Initiative „Deutschland - ein Denkmal“, die die Infrastruktur des Nazi-terrors untersucht (vgl. <http://www.keom.de/denkmal/welcome.html>, Anh. 14).

theoretische Fragen geben. Seinen Höhepunkt findet diese Idee des Museums als Ort des gesellschaftlichen Experiments in dem umfangreichen Projekt Museotopia, auf das weiter unten noch einzugehen sein wird.

6.3.1.1 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum - Ort der Beobachtung zweiter Ordnung

Die feste Sammlung des Karl-Ernst-Osthaus-Museums hat sieben thematische Schwerpunkte:⁴⁹⁰

1. Museen der Museen
2. Bewusstsein von Geschichte⁴⁹¹
3. natural relations
4. triviale Maschinen
5. gender
6. Hagener Kunstgeschichte
7. Malerei und nicht-gegenständliche Kunst

In unserer Untersuchung können nicht alle Abteilungen des Karl-Ernst-Osthaus-Museums beschrieben und analysiert werden. Neben konventionell anmutenden Abteilungen wie „Hagener Kunstgeschichte“ oder „Malerei und nicht-gegenständliche Kunst“ finden sich für ein Kunstmuseum untypische Themen, wie etwa „natural relations“ oder „gender“, die bereits zu erkennen geben, dass Fehrs Museumsmodell über das gewohnte Konzept hinausgeht.

Um die Spezifik des Karl-Ernst-Osthaus-Museum herauszuarbeiten werden uns im Folgenden ausgewählte Bereiche der kuratorischen Arbeit von Michael Fehr beschäftigen. Zunächst werden zwei frühe Ausstellungsprojekte Fehrs vorgestellt, die zu demjenigen Teilbereich der festen Sammlung überleiten, mit dem Fehr am deutlichsten über die Grenzen des traditionellen Museums hinausgeht. Es handelt sich um den Bereich Museen der Museen, dessen konzeptuelles Kernstück, das Museum of Jurassic Technology im Zentrum der Untersuchung stehen wird.

⁴⁹⁰ Vgl. <http://www.keom.de>

⁴⁹¹ Auf die Rolle des Museum als Ort der Geschichte und Erinnerung kann hier, obwohl es eines der wichtigsten Themenbereiche im Karl-Ernst-Osthaus-Museum ist, nicht näher eingegangen werden (vgl. hierzu FEHR/GROTHER 1989).

6.3.1.2 Frühe Ausstellungsprojekte – „Silence“ und „Revision“

Michael Fehr begnügte sich bei seiner Museumsarbeit nie mit einer reinen Objektpräsentation. Das Kunstwerk als autonomes Ding außerhalb eines lebensweltlichen Bezugsrahmens ist für ihn uninteressant. Seine kuratorische Methode ist allerdings nicht eine didaktische Rekontextualisierung der Objekte, wie wir sie z.B. beim Museum Hamburger Bahnhof gesehen hatten; sein Weg ist verschlungener. Er beschäftigt sich mit der Kontextualisierung selbst, d.h. dem Verhältnis von Museum zum musealisierten Gegenstand und zum Betrachter. Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum ist ein Museum über Museen, ein Metamuseum. Bereits bei den ersten Ausstellungen „Silence“ und „Revision“, ⁴⁹² mit denen Fehr sich Mitte der 80er Jahre als junger Museumsdirektor in Hagen einführte, machte er diesen kuratorischen Schwerpunkt deutlich.

Die Kühnheit und Radikalität, mit der Fehr im Ausstellungsprojekt „Silence“ den institutionellen Rahmen des Museums und den museumsspezifischen Rezeptionskontext thematisierte, ist bemerkenswert: Er überführte die Idee von John Cages Stück 4'33'' in ein Ausstellungskonzept. Bei Cages 4'33'' sitzt ein Pianist bekanntlich exakt diese Zeitspanne vor einem aufgeklappten Flügel ohne eine Taste zu berühren. Das Stück ist die Stille, die auf die Aufmerksamkeit des erwartungsvollen Zuhörers trifft. Entsprechend verzichtete Fehr bei seinem Projekt „Silence“ darauf, Bilder aufzuhängen und ließ die Besucher durch die leeren Räume des Gebäudes wandeln. Die Ausstellung war erwartungsgemäß ein Skandal. ⁴⁹³

Fehr erreichte mit seinem dreitägigen Projekt genau das, was ihn interessierte. Er veranlasste die Besucher, sich unabhängig von Exponaten mit den Museumsinhalten, besonders aber dem Museumsrahmen auseinanderzusetzen. ⁴⁹⁴

„... bei der Ausstellung benahmen sich die Besucher nicht nur wie immer bei Ausstellungseröffnungen, gingen also durch die leeren Räume gerade so als ob etwas gezeigt würde und zu sehen sei, sondern begannen, soweit sie

⁴⁹² Vgl. hierzu FEHR 1998a, 19ff.

⁴⁹³ Die Westfalenpost vom 16.1.1988 übertitelt einen Aufsatz mit „Leerer Käfig“. Hier steht zu lesen:

„Was macht eigentlich unser neuer Museumsdirektor? Dr. Michael Fehr erbringt zum Wochenende den längst fälligen Beweis, daß im Osthaus-Tempel buchstäblich nichts los ist“ (zitiert nach FEHR 1998a, 20).

⁴⁹⁴ Weiter oben hatten wir bereits auf eine Ausstellung verwiesen, die ohne Ausstellungsstücke ausgekommen war. Manzoni hatte Menschen in eine Galerie ohne Exponate geladen und sie signiert (vgl. SPAHN 1999, 127).

das Haus kannten, aus ihrem Gedächtnis die Sammlung zu rekonstruieren und über die Kunstwerke zu sprechen“ (FEHR 1998a, 20f).

Erstmals waren die Besucher mit dem Bau selbst, samt seiner bewegten Geschichte konfrontiert. Es wurden Gespräche geführt, die dem neuen Kurator u. a. Erkenntnisse über das Gebäude und seine Vergangenheit offenbarten, die ansonsten hinter den Exponaten verschollen wären.

Die Idee Cages wurde über das formale Konzept zur kuratorischen Methode Fehrs, die „abhängig vom jeweiligen Kontext, ganz unterschiedliche ‚Geräusche‘ oder ‚Texte‘, hier also die Geschichte des Hauses, die bei der Ausstellung förmlich aus den Wänden kroch bzw. von den Besuchern auf die Wände projiziert wurde, hervorbringen kann“ (ebd., 21).

Mit seinem folgenden Ausstellungsprojekt „Revision“ machte Fehr den Vorgang der Museumsausgestaltung und deren Wahrnehmung, d.h. die Hängung und Auswahl von Exponaten im Museum zum Thema. Im Fokus dieses Projekts stand einerseits die Sammlungsgeschichte des Karl-Ernst-Osthaus-Museums und andererseits das Rezeptions- bzw. das ästhetische Selektionsverhalten des Kunstbetrachters: Als zur Wiedereröffnung der Sammlung im Januar 1988 die Bestände wieder gehängt werden mussten, begnügte sich Fehr nicht damit, der Öffentlichkeit die fertig ausgestatteten Bildersäle zu präsentieren. Er ließ vielmehr die Sammlung vor den Augen des Betrachters nach und nach, gleichsam im Zeitraffer, aus der Vergangenheit entstehen, bis der Zustand der Gegenwart erreicht war:

„Diese Ausstellung (...) begann mit der Öffnungszeit des Museums an einem Dienstagmorgen im leeren Haus. In der Mitte der großen Ausstellungshalle hatte ich mein Büro einschließlich der Inventarschränke aufgebaut. Ich eröffnete REVISION, indem ich meinen damals einzigen Handwerker bat, ins Magazin zu gehen und ein Bild seiner Wahl zu holen. Er kam mit dem „Kiefernwald“ von Christian Rohlf (…). Dieses Bild stellte ich auf die Staffelei und präsentierte es auf diese Weise dem relativ kleinen Publikum, das zur Eröffnung gekommen war. Dann schlug ich es im Inventarverzeichnis nach und hängte es zusammen mit dem Handwerker an seinen Platz (...). Etwa drei Wochen lang arbeiteten wir nach diesem Verfahren etwa vier Stunden am Tag öffentlich, so lange, bis wir rund 1000 Bilder und Objekte, alles, was sich ohne große technischen Probleme hängen ließ, (...) an den Wänden hatten“ (ebd. 22f).

Auf diesem Wege war es Fehr möglich, sich und den interessierten Besuchern einen gleichsam fließenden Einstieg in die Sammlung zu verschaffen. Er machte ein einfaches Anschauen, d.h. die gewohnte Konfrontation mit dem Gegebenen unmöglich und forderte den Besucher zu einer aktiven Auseinandersetzung mit dem Museum und seinen Beständen in ihrer geschichtlichen Bedingtheit auf. Die Geschichte der Sammlung, etwa die Aktivitäten der früheren Direktoren, ihre mutigen und weniger mutigen Ankäufe wurden nachvollziehbar.

6.3.1.3 Museen der Museen

Im dritten Jahr seiner Direktorenschaft organisierte Michael Fehr ein umfassendes Ausstellungsprojekt, in dem er in vielerlei Hinsicht seine Idealvorstellung einer Museumssammlung verwirklichte (FEHR IV 2002). Die Ausstellung trug den Titel „open box“ und versammelte künstlerische und kunsttheoretische Arbeiten, die über die Möglichkeiten einer Erweiterung des Museumsgedankens reflektierten (FEHR 1998a). Ziel des Projekts war es, herauszufinden, wie das Museum arbeitet, d.h. wie das Museum mit seinen Exponaten umgeht und was mit ihnen geschieht, wenn sie ins Museum gelangen bzw. wie sie sich verändern, wenn der Besucher mit ihnen (im Kopf) das Museum wieder verlässt. Die Methode war es, „Inputs zu finden und in das Museum zu geben, an denen sich beobachten ließe, wie es funktioniert, die es also selbst-reflexiv werden ließen“ (ebd., 9). Mit der Ausstellung „open box“ formte sich der spezifische Charakter des Karl-Ernst-Osthaus-Museums als Ort der Museumsreflexion endgültig aus: Eine ganze Reihe der Exponate wurde in die Sammlung übernommen und bildet bis heute den Kern der festen Ausstellung.

Der aufwendigste und umfangreichste Teil von Museen der Museen wurde ebenfalls in einer Ausstellung im Karl-Ernst-Osthaus-Museum gezeigt, bevor er fest in die Sammlung aufgenommen wurde: Das Museum of Jurassic Technology.⁴⁹⁵ Obwohl es sich hierbei auf den ersten Blick um eine naturhistorische bzw. ethnologische Sammlung zu handeln scheint, verdient sie im Kontext unserer Abhandlung besondere Aufmerksamkeit. Nicht nur weil das Museum of Jurassic Technology den Kern der Ausstellung des Karl-Ernst-Osthaus-Museum darstellt,

⁴⁹⁵ Fehr zeigte das Museum of Jurassic Technology erstmals 1994 in der Ausstellung „Platons Höhle – Erleben, Erkennen, Erinnern“.

sondern weil sich an ihm das Fehrsche Konzept eines Museums als selbstreflexivem Ort am deutlichsten veranschaulichen lässt.

6.3.1.4 Das Museum of Jurassic Technology

Das Museum of Jurassic Technology im Karl-Ernst-Osthaus-Museum ist eine Nebenstelle des Hauptmuseums in Los Angeles, das 1988 von dem amerikanischen Künstler David Wilson gegründet wurde.⁴⁹⁶

Im Karl-Ernst-Osthaus-Museum umfasst das Museum of Jurassic Technology zwei Abteilungen, die beide im Untergeschoss des Gebäudes untergebracht sind. Den ersten Teil bildet die ethnologische Sammlung des amerikanischen Ehepaares Thums (EDOH 1998), während die zweite Abteilung dem Leben und Werk des Jesuitenpaters Anastasius Kirchner gewidmet ist (KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM 2002b).

6.3.1.4.1 Die Sammlung der Thums

Beim Betreten des düsteren Ausstellungsraumes fühlt man sich in ein modern ausgestattetes Kunst- und Raritätenkabinett versetzt. Effektiv beleuchtet werden in altertümlichen Vitrinen Naturabsonderlichkeiten, sonderbare ethnologische Kuriositäten oder Miniaturkunstwerke ausgestellt. Es findet sich etwa ein Haarhorn, das angeblich einer Frau aus dem Hinterkopf gewachsen sein soll (ebd., 30) oder eine aus einem Fruchtkern gearbeitete Miniaturschnitzerei (ebd., 27f). Es werden Handschuhe aus sonderbarem Material (ebd.) und nie gesehene Musikinstrumente oder eine besondere Ameisenart (ebd., 28) gezeigt, die angeblich einem speziellen Dschungelpilz auf absonderliche Weise als Wirt für dessen Vermehrung dient. Jedem der Exponate ist auf einer Tafel bzw. in einem begleitenden Kurzführer ein Erläuterungstext beigelegt, der Aufschluss über seine Herkunft, Geschichte und ggf. Funktionsweise gibt. Eine Texttafel am Anfang des Sammlungsrundganges beschreibt detailliert die Sammlungsgeschichte bis zu biographischen Angaben zu den Sammlern.⁴⁹⁷ Man glaubt es mit einer etwas

⁴⁹⁶ Zum Museum of Jurassic Technology vgl. u. a. WESCHLER 1995, RUGOFF 1996, RÖMER 2001, 251ff.

⁴⁹⁷ Die Gründungsbroschüre der Sammlung „On. the Foundation of the Museum: The Thums. Gardeners & Botanists“ von Illera Edoh führt unter anderem alle Mitglieder und ihre jeweiligen Funktionen auf und erläutert die organisatorische Struktur des Sammlervereins (EDOH 1998, 3ff).

altertümlichen Ansammlung von Kuriosa zu tun zu haben. Trotz des nicht immer wissenschaftlichen Stils der Erläuterungstexte lassen sie zunächst keinen Zweifel an der Authentizität der Sammlung und ihrer Exponate aufkommen. Es finden sich zum Teil sogar Fußnoten, die den wissenschaftlich interessierten Betrachter dazu einladen, die Fakten ggf. zu überprüfen.⁴⁹⁸

Je weiter man als Museumsbesucher jedoch bei seinem Rundgang durch die Sammlung voranschreitet, umso unsicherer wird man bei der Beurteilung dessen was hier präsentiert wird. Es wird immer schwieriger zu erkennen, ob man es mit absonderlichen Exponaten und fiktiven Erklärungen oder mit authentischem Material zu tun hat.⁴⁹⁹ Auch die begleitenden Texte oder Broschüren bringen bei näherer Betrachtung weder inhaltlich noch stilistisch Aufklärung. Mal sind sie in wissenschaftlich klarem Ton gehalten, mal ergeben sie sich in Formulierungen, die sich selbst zu persiflieren scheinen.⁵⁰⁰

Nach und nach wird erkennbar, dass die Ausstellung kein einziges authentisches Exponat zeigt.

6.3.1.4.2 Die Sammlung Anastasius Kirchner

In ähnlicher Weise erfolgt die Durchmischung von Fiktivem und Authentischem im zweiten Teil des Museum of Jurassic Technology des Karl-Ernst-Osthaus-Museums, der dem Universalgelehrten Anastasius Kirchner SJ gewidmet ist. Kirchner (1602-1680) war Geistlicher und Universalgelehrter, dessen naturwissenschaftliche und theologische Abhandlungen im 17. und 18. Jahrhundert sehr großen Einfluss hatten.

In großen Glaskästen werden unterschiedlichste Modelle und Präparate ausgestellt, die exakt gemäß den Schriften Kirchners ausgeführt wurden und exemplarisch das Lebenswerk dieses Gelehrten veranschaulichen. Aber obwohl es sich bei Kirchner – im Gegensatz zu den Thums – zweifellos um eine authentische historische Persönlichkeit und bei den Ausstellungsstücken eindeutig um Darstellungen

⁴⁹⁸ Bei der Ausstellung in Los Angeles, nach deren Vorbild das „Museum of Jurassic Technology“ im Karl-Ernst-Osthaus-Museum eingerichtet wurde, gab es leere Vitrinen mit dem Hinweis: „Exhibit temporarily moved for study“, durch die die Atmosphäre der Echtheit noch unterstrichen wurde (vgl. RUGOFF 1995, 69).

⁴⁹⁹ Zum Teil wird man mit vertraut anmutenden Gegenständen, wie etwa der *Fruchtsteinschnitzerei* konfrontiert, die ein Sonderfall der im Spätmittelalter beliebten Kunstdrechlerei sein könnte. Das Haarhorn der Frau oder der Fächer aus der Haut der Schlange des Garten Eden wirkt dagegen weniger glaubwürdig.

⁵⁰⁰ Vgl. z.B. den Text zur *Stinkameise* (EDOH 1998, 28f).

seiner Theorien handelt, fällt es dem Museumsbesucher schwer, zu den Exponaten ein eindeutiges Verhältnis aufzubauen. Gewöhnlicherweise wird eine derartige historische Präsentation museumsdidaktisch mit Erläuterungen zu den Zeitumständen begleitet und schafft auf diese Weise eine klärende Distanz zu den Objekten. Eine solche fehlt jedoch bei der Kirchner-Ausstellung völlig. Sie scheint den wissenschaftlichen Anspruch der Zeit Kirchners vollständig zu übernehmen und dokumentiert die Ergebnisse seiner Forschung aufs Aufwendigste ohne auf ihre Historizität hinzuweisen. Selbst gemessen an dem gegenwärtigen naturwissenschaftlichen Durchschnittswissen, sind die dargestellten Sachverhalte offensichtlich überholt und muten selbst für den Laien mitunter so kurios an wie die erdachten ‚Fakten‘ der Thum-Sammlung. Wie auch bei der Thums-Kollektion gehen die Rezeptionserwartungen des Betrachters ins Leere, seine bis zu diesem Zeitpunkt selbstverständliche Position als Betrachter einer Ausstellung wird unsicher. In beiden Abteilungen des Museum of Jurassic Technology werden ihm außergewöhnliche Gegenstände, anders als im gewöhnlichen Museum, offenbar nicht zu seiner Erbauung oder Bildung gezeigt und erklärt. Er befindet sich in einem sonderbaren Spiegelspiel von Faktischem und Fiktivem, das es nicht darauf anlegt durchblickt zu werden.⁵⁰¹

6.3.1.4.3 Das Museum of Jurassic Technology als fiktives Meta-Museum

Das Museum of Jurassic Technology ist kein wirkliches Museum oder die Abteilung eines Museums. Es erweist sich wie Broodthaers Musée d'Art Moderne, als eine Museumsfiktion:⁵⁰² Die gezeigten Gegenstände mögen zwar zum Teil eine gewisse historische Bedeutung oder zumindest einen Kuriositätswert besitzen, sie haben allerdings nie den Erklärungswert bzw. exakt den wissenschaftlichen Hintergrund, den der Ausstellungsrahmen nahe legt.⁵⁰³

⁵⁰¹ Interessant ist, dass die Ausstellung ihre Wirkung nicht einbüßt, auch nachdem klar ist, dass die präsentierten Inhalte erdacht sind.

⁵⁰² Dem aufmerksamen Betrachter erschließt sich der fiktive Hintergrund der Sammlung allerdings bereits beim ersten Blick auf die Sammlungsbroschüre von Illera Edoh, die von einer „Society for the Diffusion of Useful Information – West Covina“ herausgegeben wird (EDOH 1998).

⁵⁰³ Wetschler weist darauf hin, dass in der Tat eine Ameise, allerdings mit anderem Namen, existiert, die von Pilzen befallen wird und dass es durchaus zu „Hornbildungen“ beim Menschen kommen kann (WETSCHLER 1995, 67 bzw. 138f). Die Fakten sind in der Ausstellung allerdings nie deutlich und für den Betrachter klar nachvollziehbar dargelegt.

Die Präsentation lässt den Betrachter in eine Art Schwebezustand gleiten, in dem seine Erkenntnis weder im Faktischen noch Fiktiven eindeutigen Halt findet.⁵⁰⁴

Ralph Rugoff bezeichnet den Wahrnehmungszustand, in den diese „uneindeutige Präsentation“ den Betrachter versetzt, als „Stoned thinking“.

„The effect of stoned thinking is to scramble our perceptions of boundaries, so that almost anything looms as a potential exhibit deserving an intimate once-over“ (RUGOFF 1996, 73f).

In dieser „Bewusstseins-“ bzw. Wahrnehmungsveränderung liegt der konzeptuelle Kern des Museum of Jurassic Technology. Es verkehrt die gewohnten Präsentations- bzw. Rezeptionsgewohnheiten und demontiert auf diese Weise das Grundvertrauen des Museumsbesuchers in die Autorität der Museumsinstitution.

„Taken together, these observations lead to an irrevocable conclusion: the museum isn't what it says it is“, wie Ralph Rugoff in seiner Untersuchung zum Museum of Jurassic Technology in L.A. schreibt (RUGOFF 1995, 70).

Broodthaers hatte gegenüber Johannes Cladders sein Musée d'Art Moderne als Lüge und Trug bezeichnet (DICKHOFF 1994, 94). In Anlehnung daran könnte man das Museum of Jurassic Technology im Karl-Ernst-Osthaus-Museum als eine Neuinterpretation des Broodthaersschen „Museums als Lüge“ bezeichnen. Indem es die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion unmöglich macht, durchbricht es auf sehr subtile Weise gewohnte Wahrnehmungsmuster und legt auf

⁵⁰⁴ Die Grundlage hierfür liegt in der Tatsache begründet, dass das Museum of Jurassic Technology sich mit seinen Exponaten bewusst in Bereichen aufhält, von denen man schon einmal „gehört haben könnte“, bzw. über die in der Öffentlichkeit ein nebulöses Halbwissen existiert (physikalische Strahlungsphänomene, volkscundliches Wissen, frühe Naturwissenschaften). Den Zustand, in den der Betrachter so manövriert wird, beschreibt Ralf Rugoff in seinem Aufsatz zum Museum of Jurassic Technology folgendermaßen:

„Even when the suspicion arises that fact and fiction have been deftly intermingled, it remains difficult to delineate their respective borders. By making use of information that lays on the edges of our cultural literacy (...) the museum draws us into a shadowy zone where exhibits slip from the factual to the metaphorical with disarming fluency. It is this fluency which makes the seduction irresistible“ (RUGOFF 1996, 72).

Gerade hierin liegt aber, wie Stefan Römer feststellt, ein besonderer Reiz der Ausstellung:

„Die präsentierten Objekte und Legenden entführen die BetrachterInnen in eine Zone des Halbwissens, die ihre Neugierde besonders anstachelt“ (RÖMER 2001, 257).

diese Weise den Weg frei für eine neuartige Sicht auf die Wirklichkeit. Auf diese Weise werden alle wahrgenommenen Gegenstände fremdartig und damit neu.⁵⁰⁵

6.3.1.5 Das Museum als Bedeutungsgenerator

Die Parallelität von Broodthaers und Fehrs Museumskonzepten ist offensichtlich. Beide Museumsfiktionen verfolgen das Ziel, ein Licht auf die „Mechanismen von Kunst, künstlerischem Leben und Gesellschaft“ zu werfen, wie Broodthaers es ausdrückt (vgl. DICKHOFF 1994, 95).⁵⁰⁶

Sie veranschaulichen jeweils in aller Deutlichkeit, dass es sich bei Museen nicht um Institutionen handelt, die ihre Sammlungsgegenstände neutral bewahren und sammeln und aufbauend auf kunstgeschichtlichen Kriterien allgemein gültige Fakten weitergeben.

Das Museum of Jurassic Technology lässt den Betrachter diese Funktionsweise der musealen Präsentation unmittelbar erleben.⁵⁰⁷ Er erfährt im Museum of Jurassic Technology am eigenen Leib, wie mit den Mitteln des wissenschaftlichen Wortes oder Dokumentes, dem Präsentationsdesign die Bedeutsamkeit des Gezeigten hervorgebracht und gestaltet wird. Ihm wird klar, dass der Gegenstand als solcher keine Bedeutung hat, er erhält sie vielmehr immer wieder aufs Neue in seinem jeweiligen Ausstellungskontext. Das Museum ist kein neutraler Präsentationsort, sondern Bedeutungsgenerator.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Das Museum of Jurassic Technology ist die Neuformulierung eines künstlerischen Konzepts des Fake, das Norman Daily bereits 1974 entwickelte. Er stellte unterschiedliche, meist selbstgefertigte Objekte als Kult- und Gebrauchsgegenstände einer fiktiven fremdartigen Kultur der Llhuros aus, ohne freilich darauf hinzuweisen, dass es sich nicht um ethnologisch relevante Originalstücke handelte (vgl. RUGOFF 1996). Eine Wiederauflage dieses Konzepts lieferte im Jahre 2000 der Künstler Klaus Heid, der auf der Berliner „Sieben Hügel“-Ausstellung der Öffentlichkeit archäologische Relikte des Khuza-Volkes aus Sibirien vorstellte, das er sich selbst ausgedacht hatte (vgl. hierzu HEID 1997). Die Verunsicherung der Öffentlichkeit war tief, wie das breite Medienecho zeigte (vgl. hierzu HEID 2000).

⁵⁰⁶ In der Ausstellung „Der Fliegenpilz“ von 1991 sind die Analogien zu Broodthaers Adlerausstellung auffälliger (BAUER/KLAPP/ROSENBOHM 1991). Die Ausstellung spürt der Bedeutung des Fliegenpilzes für die mitteleuropäische Kultur nach, wobei sie sich dem Thema aus unterschiedlichster Richtung nähert, z.B. aus der mykologischen, der psychologischen, der literaturwissenschaftlichen usw. Anders als bei Broodthaers werden die verschiedenen Perspektiven jedoch genau aufgezählt (ebd., 12). Die Ausstellung sucht, obwohl sie sich auf kein eindeutiges Erklärungssystem einlässt, im Gegensatz zur Adlerausstellung insgesamt einen „geordneten Zugang“. Die Methode könnte man dennoch auch hier, wie bei der Düsseldorfer Ausstellung, phänomenologisch nennen.

⁵⁰⁷ Die Gedanken von Duchamps Readymades werden im Museum of Jurassic Technology im Grunde weitergeführt und überspitzt. Aus banalen Dingen wird im musealen Kontext ein bedeutungsschwangeres Exponat.

⁵⁰⁸ Man könnte sagen, dass das Museum of Jurassic Technology eine museale Form des Dictum McLuhans: „The medium is the message“ darstellt (vgl. MCLUHAN 1994, 21).

Broodthaers hatte gegenüber Cladders geäußert:

„Das übliche Museum und seine Repräsentanten stellen einfach eine Form der Wahrheit dar. Über dieses Museum zu sprechen heißt über die Bedingungen von Wahrheit zu reden“ (ebd.).

Der Ausdruck „Wahrheit“ muss hier als „eine Wahrheit von vielen“ verstanden werden. Das Museum zeigt bzw. reproduziert nicht eine allgemeingültige Wirklichkeit, die unabhängig von ihm existiert, sondern produziert diese Wirklichkeit selbst.

Der Aspekt der „Produktion von Bedeutung im Museum“ ist eines der wichtigen Motive der Arbeit Fehrs am Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Er variiert es nicht nur in seiner Ausstellungsarbeit, wie sie hier beispielhaft anhand der Abteilung Museen der Museen vorgestellt wurde, sondern setzt sie darüber hinaus in einer Vielzahl von Aktionen und Projekten um, die seine museale Kernarbeit begleiten. Das ambitionierteste und aufwendigste dieser Projekte, das nun am Schluss unserer Ausführungen zum Karl-Ernst-Osthaus-Museum stehen soll, trägt den Titel Museutopia. In ihm verbindet Fehr gewissermaßen die Dornersche Idee des Museums als Kraftwerk, d.h. als produzierender und nicht nur reproduzierender Institution, mit der Beuysschen Utopie eines Museums als freies interdisziplinäres Experimentierfeld.

6.3.1.5.1 Museutopia

„Grundlegende Idee von MUSEUTOPIA ist, innerhalb des Museums für eine bestimmte Zeit einen utopischen Staat – MUSEUTOPIA – zu errichten.“ (KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM 2002a, 3).

Das Projekt „Museutopia - *Schritte in andere Welten*“ ist ein Jointventure von Künstlern, Kuratoren und Fachleuten aus den verschiedensten Bereichen. In Form von Vorträgen, Ausstellungen und Workshops wird nach den Möglichkeiten der Kunst und des Museums in der Gesellschaft geforscht.

Das Ziel von Museutopia ist es, anknüpfend an die nunmehr 100-jährige Folkwang-Idee, auf der Grundlage der so gewonnenen Ergebnisse Konzepte für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zu entwickeln, wobei bewusst utopische Denkwege eingeschlagen werden. Für Fehr ist das Museum der „wichtigste Platz

für utopisches Denken“⁵⁰⁹ und sein Projekt Museutopia stellt, „als kollektiver Versuch, einen neuen Zusammenhang von Ideen hervorzubringen (...) selbst ein utopisches Projekt dar.“ (ebd.).

Das Zentrum des Projekts ist eine Ausstellung, die sich aus Werken verschiedener Gattungen (von Malerei und Skulptur bis hin zu Film und Konzeptkunst) zusammensetzt, die von internationalen Künstlern speziell für dieses Projekt geschaffen wurden. Das Gesamtprojekt wird von den Künstlern und Autoren gemeinsam mit Kuratoren und Kunstwissenschaftlern erarbeitet,

Diese Kooperation „(...) soll nicht nur garantieren, daß MUSEUTOPIA sich vom Prinzip der Gruppenausstellung unterscheiden wird, sondern daß MUSEUTOPIA tatsächlich die Möglichkeit für eine komplexere Form des Nachdenkens über zeitgenössische Probleme und Diskurse bieten kann“ (ebd.).

Es sollen nicht künstlerische Fragen, sondern „grundlegende Fragen des menschlichen Lebens erörtert“ werden (ebd., 4). Von zentraler Bedeutung ist die Tatsache, dass die künstlerischen Beiträge nicht als fixe, unveränderliche Werke, also als in sich geschlossene Ausstellungsobjekte, präsentiert werden. Die künstlerischen Arbeiten verstehen sich als dreidimensionale Diskussionsbeiträge, in denen sich bestimmte komplexe Denkmuster manifestieren. Ihr Sinn steht somit nicht von vornherein fest, sondern ergibt sich in einer Art kontinuierlichem Diskurs zwischen Publikum, Künstlern und Kunstexperten, ohne jedoch jemals allgemeinverbindlich festgelegt zu werden.⁵¹⁰

Fehr nennt das Projekt eine „Baustelle, die in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung und Vergegenständlichung: vom Ephemeren zum Konkreten, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Vergänglichen zum Dauerhaften erfahrbar wird (...)“ (ebd.).

Diese sinnstiftende Interaktion aller an Museutopia beteiligten Menschen ist damit der eigentliche Kern der Veranstaltung. Hierfür ist ein eigener Kommunikationsraum eingerichtet. Fehr nennt ihn „ein modernes Studiolo“, in dem das Begleitprogramm zur Ausstellung in Form von Diskussionen und Vorträgen stattfindet.

⁵⁰⁹ Vgl. hierzu: <http://www.keom.de/museutopia/welcome.html>, Anh. 15.

⁵¹⁰ Hier wird das Kunstwerk ganz im Sinne Umberto Ecos als „offenes“ behandelt. „Ein offenes Kunstwerk stellt sich die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu gegen, es erzählt sie nicht, sondern *ist sie*. Es vermittelt zwischen der abstrakten Kategorie der Wissenschaft und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit und erscheint so als eine Art von transzendentelem Schema, das es uns ermöglicht, neue Aspekte der Welt zu erfassen“ (ECO 1996, 165).

Für Eco fungiert die offene Kunst in diesem Sinne als „epistemologische Metapher“ (ebd., 160ff).

Die jeweiligen Diskussionsbeiträge werden festgehalten und genauestens archiviert und so für die Weiterführung der Kommunikation erhalten. Auf diese Weise, so hofft Fehr, wird Museutopia zu einer lernenden Ausstellung.

Damit entspricht dieses Projekt einem Ausstellungsideal, das auch von anderen jungen Kuratoren, wie etwa Hans Ulrich Obrist, vertreten wird: Er spricht bei einem Vortrag in Newcastle von

„Exhibitions as complex, dynamic learning systems with feedback loops, basically to renounce the unclosed paralysing homogeneity of exhibition masterplans.“ (OBRIST 2000, 27)

Als vorläufiger Abschluss des Projekts fand im Herbst 2002 ein Kongress zum Thema „Utopisches Denken“ statt, bei dem das Museutopiakonzept zumindest teilweise umgesetzt wurde.⁵¹¹

Mit Projekten wie Museutopia knüpft Fehr unmittelbar an Karl Ernst Osthaus Vision einer Verbindung von Kunst und Leben an und bricht entschieden mit der traditionellen Selbstbezüglichkeit der Museumsinstitution.⁵¹² Fehr geht es jedoch nicht nur inhaltlich um die Verbindung von Kunst und Leben, sondern auch um den Willen zum Wandel und den Mut zu unkonventionellen Methoden. Ihn interessiert, wie der Titel seines Museutopia-Projekts zeigt, das utopische Denken als solches, jene Konzeptionen also, die bewusst die gewohnten Ordnungen übersteigen und über dem Tellerrand nach neuen Wegen für das geschichtliche und gesellschaftliche Bewusstsein Ausschau halten. Fehr verwandelt mit Museutopia das Museum in eine Institution des gesellschaftlichen Experiments.

Mit Museutopia setzte Fehr zumindest teilweise das Museummodell um, das dem bereits mehrfach erwähnten Wiener Museumssymposium von 2001 seinen Namen gab: Das diskursive Symposium. Der amerikanische Kunstwissenschaftler James Cuno beschreibt es folgendermaßen:

„[ein diskursives Museum wäre] also nicht eine Ansammlung von Objekten, sondern der Ort konkurrierender Diskurse über Objekte. Wobei Objekte nur

⁵¹¹ Das Modell des „Museums als Diskussionsforum“ prägt auch das Konzept der Documenta XI, in deren Vorfeld weltweit Diskussionsforen zu künstlerischen bzw. gesellschaftlichen Fragestellungen organisiert wurden (vgl. ENWEZOR 2002). (Vgl. hierzu auch Georg Leisten: „Das Ende des Schweigens“ in STUTTGARTER ZEITUNG Nr. 101, Donnerstag, 2. Mai 2002, 37).

⁵¹² Fehr versteht sich in verschiedener Hinsicht als Erbe des Museumsgründers Karl Ernst Osthaus. Neben der konzeptionellen Ausrichtung des Museums, in der er die Folkwang-Idee weiterführt, ist die historische Aufarbeitung, Erhaltung und Archivierung der Zeugnisse des Hagener Impulses selbst ein wichtiger Teil der musealen Arbeit. So werden die Bauten, die aus jener Zeit noch vorhanden sind, sorgsam erhalten und z.T. mit Sonderausstellungen bespielt.

insofern notwendig sind, als sie zur Debatte Anlass geben und den Diskurs anregen. Das ‚diskursive‘ Museum wäre angefüllt mit Menschen, die Diskurse führen und die von diskursiven Installationen gefordert würden (anregende Gegenüberstellungen von Objekten und provokative grafische Elemente), von infragestellenden Audioführungen und argumentativen Texten, debattierenden Vorträgen und kritischen Vortragenden. Es wäre ein spaßiger, lautstarker Ort, eine Art Kulturforum, ein Marktplatz der Ideen, ein Zentrum der Kontroversen (...)“ (CUNO 2001, 52).

6.3.1.5.2 Das Museum als Ort der Welterzeugung

Es wäre falsch in der Arbeit des Karl-Ernst-Osthaus-Museums ein intellektuelles Glasperlenspiel zu sehen. Weder die Abteilung Museen der Museen noch das Museutopia-Projekt erhalten ihren Sinn aus sich heraus. Fehr begreift seine Museumsarbeit als eine Möglichkeit über die Kunst das Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit und implizit zu sich selbst zu analysieren: Indem er das Phänomen der Musealisierung untersucht, wirft er ein Licht auf die Art und Weise, wie sich der Mensch zu den für ihn bedeutsamen Dingen ins Verhältnis setzt, d.h. wie er wahrnehmend deren Sinn und Bedeutung festlegt und wie er auf diese Weise rückwirkend wiederum seine eigene Existenz bestimmt.

Fehr bezieht sich auf die Gedanken des amerikanischen Kunsthistorikers Donald Preziosi, der auf die Bedeutung der Dinge für die Sinnstiftung in der mitteleuropäischen Kultur hinweist und von da aus die Funktion des Museums fasst:

„The museum (and its ancillary epistemological technologies such as history or art history) are heirs to an ancient European tradition of using things to think with; to reckon with; and of using them to fabricate and factualize the realities in our modernity they coyly and convincingly present themselves as simply re-presenting. Museums, in short, are modernity’s pragmatic artifice, and the active, mediating, enabling instrument of all that we have learned to desire we might become. It is time to begin to understand exactly what we see when we see ourselves seeing museums imagining us“ (PREZIOSI 2001).

Dieser letzte Satz Preziosis: „Verstehen lernen, was wir sehen, wenn wir uns selbst dabei beobachten, wie wir Museen sehen, die ein Bild von uns entwerfen“ ist der Kern der Museumstheorie Fehrs und damit des Konzepts des Karl-Ernst-Osthaus-Museums.

Die Grundlage hierfür ist demnach die Vorstellung einer quasi dialektisch verlaufenden Sinnstiftung, die das Verhältnis des Menschen zu seiner Wirklichkeit bestimmt. Diese Stellung, d.h. der Sinn seiner Existenz, ergibt sich aus seinem Verhältnis zu den Dingen. Indem sich der Mensch jedoch zu den Dingen in seiner Wirklichkeit verhält, d.h., indem er mit ihnen z.B. im Museum umgeht, bestimmt er ihren Sinn jeweils neu. Dies wirkt wiederum zurück auf den Wirklichkeitshorizont, vor dem er sich positioniert. So prägt er gleichsam rückwirkend ein neues Umfeld für seine existenzielle Positionierung.⁵¹³

Vor diesem Hintergrund rückt die Wirkung des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in die Nähe dessen, was wir mit Heidegger als Ereignis bestimmt hatten. In Fehrs Museum eröffnet sich der Sinn von Wirklichkeit. Aus dieser Perspektive betrachtet könnte man das Karl-Ernst-Osthaus-Museum „Ereignismuseum“ nennen.⁵¹⁴

6.3.1.5.3 Das Museum als schwieriger Ort

Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum ist zweifellos ein kompliziertes Museum, das seinen Besuchern sehr viel Zeit und Aufmerksamkeit abverlangt. Sein Gehalt erschließt sich weder auf der rein sinnlichen Ebene noch mit dem gewohnten kunstgeschichtlichen Allgemeinwissen. Der Besucher muss die Mühe auf sich nehmen, sich ganz auf das Konzept Fehrs einzulassen. Er wird dabei zudem von keinerlei Ausstellungsführern begleitet, die zusammenfassend die Gesamtidee des Museums darlegen würden.

Wie bereits in anderem Kontext erwähnt, muss das Museum nach Fehr ein „schwieriger Ort“ sein. Er ist der Überzeugung, dass dieses Bekenntnis zur Komplexität der einzige Weg für das Museum ist, um sich auch in Zukunft von dem Einerlei anderer Medien abzuheben. Das Museum hat dann eine Zukunft, wenn es sich bewusst dem oberflächlichen Kunstkonsum verweigert. Im Zusammenhang mit der Diskussion um digitalisierte Eventmuseen schreibt Fehr:

„(...) es scheint mir sicher, dass die Museen nur dann, wenn sie radikal anders vorgehen als die Medien und das Cyberspace-Museum, wenn sie schwierig und geheimnisvoll werden, wenn sie dem Speziellen und der Fiktion einen Platz geben, wenn sie Schätze entdecken und Gewissheiten

⁵¹³ Das Ding als sinnstiftendes Moment jenseits seines äußerlichen Gegenstandscharakters ist auch Thema der Spätphilosophie Martin Heideggers. (Vgl. hierzu z.B. Heideggers Aufsatz „Das Ding“ (D)).

⁵¹⁴ Der Begriff des „Ereignismuseums“ ist hier nur im übertragenen Sinne zu verstehen.

zerplatzen lassen, von den Besuchern als Alternative zum elektronischen Bilderbrei ernst genommen und akzeptiert werden“ (FEHR 1998b, 50f).

Trotz der Komplexität des Karl-Ernst-Osthaus-Museums ist es für Michael Fehr, wie er mir in einem persönlichen Gespräch mitteilte, ausgesprochen wichtig, dass sich seine Institution nicht von der gesellschaftlichen Wirklichkeit isoliert (FEHR VIII 2001). Im Gegenteil: Eines der Hauptanliegen ist der permanente und intensive Austausch mit seiner Umwelt, die sowohl seine unmittelbare städtische Umgebung Hagen als auch ein allgemeineres gesellschaftliches Umfeld sein kann.

Dieses Ziel verfolgt er z.B. mit der Abteilung „Museum für visuelles Marketing“ mit dem er konkret den künstlerischen bzw. gestalterischen Aspekten der Alltagskultur nachgeht. So stellte das Karl-Ernst-Osthaus-Museum im Herbst 2001 eine weltweit einzigartige Sammlung von Einkaufstaschen aus, die eine ungeheure Menge an unterschiedlichsten Plastiktüten aus aller Welt umfasste.⁵¹⁵ Darüber hinaus richtet das Karl-Ernst-Osthaus-Museum großem Engagement alljährlich einen Schaufensterwettbewerb aus, ein Projekt, dass bereits in den 20er Jahren von Karl Ernst Osthaus selbst lanciert worden war und an dem alle Geschäfte Hagens teilnehmen können.⁵¹⁶

6.3.1.6 Das Museumslabor als Kunstwerk

Fehr hat sich mit seinem Karl-Ernst-Osthaus-Museum vollständig vom herkömmlichen Objektmuseum verabschiedet. Im Vordergrund seiner Museumskonzeption stehen nicht die Kunstgegenstände und deren Präsentation, sondern seine Kunst- bzw. Museumstheorie, die von den Exponaten transportiert wird.⁵¹⁷ Entsprechend geht der museale Umgang mit der Kunst weit über eine konventionelle Objektpräsentation, wie wir sie z.B. beim Nürnberger Museum kennen gelernt haben, hinaus. Fehr interessiert das Kunstwerk weder als autonomes ästhetisches Ding

⁵¹⁵ Vgl. <http://www.keom.de/ausstellungen/2001.html>, Anh. 16.

⁵¹⁶ Der Schaufensterwettbewerb ist laut der Auskunft von Michael Fehr sehr erfolgreich. Nicht nur, dass die Beteiligten Freude an der Gestaltung ihrer Geschäfte haben, sie verzeichnen auch eine nachweisbare Umsatzsteigerung in Zeiten des Wettbewerbs (FEHR IX 2001).

Im Zusammenhang mit Osthaus Schaufenster-Idee und vor dem Hintergrund der Erweiterung des Museums über die traditionellen Grenzen hinaus, entwickelte Fehr unter dem Titel „Museums für visuelles Marketing“ das Projekt eines Werbe und Schaufenstermuseums, das in Form eines Archivs bereits existiert. Vgl. hierzu: <http://www.keom.de/schaufenster/museum.html>, Anh. 17.

⁵¹⁷ In diesem Sinne entspricht Fehrs Vorgehen demjenigen Alexander Dorners, dessen Museumsarbeit sich ebenfalls als die Umsetzung einer Kunsttheorie erwiesen hatte.

noch als künstlerisches Bildungsgut. Folglich ist in seinem Museum das ästhetische Erleben der Ausstellungsgegenstände lediglich Durchgangstation zum eigentlichen Kern der Präsentation.

Fehrs Museum ist ein „Beobachtungsort zweiter Ordnung“ und verkörpert als solches in zweierlei Hinsicht den Typ des Museumslabors:

Es ist zum einen mit Projekten wie Museutopia ein Ort des gesellschaftlichen Experiments, indem hier künstlerische Initiativen lanciert werden bzw. das Museum als Diskussionsforum zur Verfügung gestellt wird.⁵¹⁸ Zum anderen funktioniert das Museum als Versuchslabor, das in künstlerischen Experimenten wie dem Museum of Jurassic Technology seine eigene Befindlichkeit untersucht.

In gewisser Hinsicht vereinigt Fehr in seinem Museum damit wichtige Aspekte der drei oben von uns besprochenen nachästhetischen Museumskonzepte: Das Kraftwerk Dorners, das Experimentmuseum Broodthaers und Beuys politisches Labor. Diese Verbindung erscheint zunächst erstaunlich, da die drei Modelle auf jeweils unterschiedlichen Kunstbegriffen beruhen und daher unvereinbar sein müssten. Diese Vereinigung des Unvereinbaren gelingt jedoch bei Fehr aufgrund der Tatsache, dass er sich auf keinen Kunstbegriff eindeutig festlegt, ja gar nicht festlegen muss. Sein Museum beschäftigt sich nicht mit der Kunst selbst, sondern mit sich bzw. mit der Weise, wie das Museum mit Kunst umgeht. Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum funktioniert als Metamuseum, das mehr beobachtet, als dass es klar präsentiert. Der Preis für diese wesentliche Unentschiedenheit und Unklarheit ist jedoch, wie sich zeigte, nicht unbeträchtlich: Indem sich das Museum den Kategorien des Klaren und Deutlichen verweigert wird es selbst ästhetisch, d.h. zum Kunstwerk.

Somit liegt beim Karl-Ernst-Osthaus-Museum ein Gedanke nahe, der sich bereits im Zusammenhang mit Broodthaers ergeben hatte. Eine Möglichkeit des Museums, auf die komplexen Wandlungen der Kunst und des Kunstbetriebes im 20. Jahrhundert zu reagieren, ist sich dieser Komplexität hinzugeben und auf diese Weise selbst zum Kunstwerk zu werden.

Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum stellt als selbstreflexiver Bedeutungsgenerator ein Museumsmodell dar, das in der Lage ist, die Rolle eines aktiven gesellschaftlich relevanten Forschungs- und Beobachtungsort einzunehmen. In einer derarti-

⁵¹⁸ In seinem Beitrag zum Kuratorensymposium in Münster spricht Fehr davon, dass er sein Museum als „Dienstleister“ begreift. Zusammen mit Künstlern berät er die Stadt Hagen bei bestimmten Bau- und Planungsfragen (FEHR IX, 2001).

gen Institution sieht der ungarische Kunstwissenschaftler Lázlò Földenyi die Zukunft des Museums:

„Das Museum, das sich selbst spiegelt, und die Kunst, die ihre eigene Situation hinterfragt – ich glaube, das gehört zu den Mitteln, die uns verblieben sind, um in einer Welt der globalen Lückenlosigkeit (die freilich nur mit dem Westen identisch ist) zu untersuchen, ob es in dieser Kultur noch „emanzipatorische“ Minen gibt, die detonieren müssen, um den Geist mit sich selbst zu konfrontieren.“ (FÖLDENYI 2001, 80).

6.3.2 museum in progress – Die totale Auflösung der Museumsstrukturen

Eine Kunstinstitution, die sich auf Gegenwartskunst konzentriert und sich als Labor oder Kraftwerk versteht, unterscheidet sich, wie wir sahen, in wesentlichen Punkten vom traditionellen Objektmuseum. Es ist zum einen nicht mehr primär Heimat des Kunstobjekts, sondern Stätte künstlerischer Prozesse, die sich – initiiert vom Kurator – im Zusammenspiel von Werk und Betrachter ereignen. In diesem Sinne wird die Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt aufgehoben: Das Museum ist nicht mehr statisches Archiv, sondern dynamische, gesellschaftlich wirksame Institution.

Dieser grundlegende Wandel des Museums vom statischen Präsentationsort zum dynamischen Produktionsort hat für die Museumsinstitution noch in einer weiteren Hinsicht einschneidende Konsequenzen, die bereits im Zusammenhang mit Beuys Idee vom Museum in motion kurz angesprochen wurden: Es verliert seinen festen Ort.

Die Museen, die wir bislang betrachtet haben, wiesen trotz des Bruchs mit den starren Strukturen des traditionellen Objektarchivs größtenteils noch einen festen institutionellen und räumlichen Rahmen auf. Zum Schluss unserer Ausführungen wollen wir uns nun mit dem museum in progress auseinandersetzen, einem Museumsprojekt, das an Beuys Gedanken eines ortlosen Museums anknüpft und ohne die fixen baulichen und administrativen Strukturen eines institutionellen Kerns auskommt. Hier nun erreicht die Auflösung des Museums vorerst ihren Abschluss.

6.3.2.1 Prozess-Museum ohne Ort und Original

Wir stellen das museum in progress an den Schluss unserer Ausführungen zur gegenwärtigen Museumskultur, obwohl es sich hierbei genau genommen um keine Museumsinstitution, sondern einen Kunstverein handelt, der allerdings mit seinem Namen die Nähe zur Idee des Museum unterstreicht.

Es ist im Sinne unserer Argumentation nur konsequent, am Ende der Entwicklung der sich auflösenden musealen Strukturen eine Institution zu diskutieren, die nicht mehr als Museum arbeitet, sondern alternative Funktionsmechanismen ausbildet.

Das museum in progress markiert den Endpunkt der Museumsentwicklung, die als Konsequenz aus den neuen Anforderungen der Kunst mit Dorners Konzept des dynamischen Museums als Kraftwerk begonnen hatte.⁵¹⁹ Hier werden die Wesensmerkmale des traditionellen Museums, die zu Beginn dieser Ausführungen herausgearbeitet wurden, ihre Relevanz restlos einbüßen, in dem Sinne, dass sie sich sowohl vom Kunstobjekt als auch von den institutionalisierten Grenzen von Kunstwelt und Lebenswelt ablösen.

Das museum in progress ist eine privat geführte Einrichtung, die 1990 in Wien mit dem Ziel gegründet wurde, innovative und zeitgemäße Präsentationsformen für Gegenwartskunst zu entwickeln (MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, 3). Seine Arbeit setzt an der Vermittlung von Kunst und Öffentlichkeit an, wobei den Zusammenhängen und ggf. Kooperationsmöglichkeiten von Kunst und Medien die besondere Aufmerksamkeit gilt.

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist die Tatsache der Prozesshaftigkeit des museum in progress. Es verkörpert eine Kunstinstitution, die ganz im Sinne Dorners als dynamisch bezeichnet werden kann, da sie sich in einem ständigen Werden und Vergehen befindet. Dieses wesentliche Charakteristikum findet seinen augenfälligsten Ausdruck in der Tatsache, dass das museum in progress über

⁵¹⁹ Das museum in progress beruft sich bei seiner Arbeit immer wieder auf Dorners Museumstheorie des Museums als Kraftwerk. So beginnen die Bände der Printdokumentation des Museums je mit einem Zitat Dorners, das auch wir oben bereits anführten:

„Der neue Typ des Kunstinstituts kann nicht nur kein Kunst-Museum im bisherigen Sinne sein, sondern gar kein Museum. Der neue Typ würde eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften“ (MUSEUM IN PROGRESS 2000, 1-1, 1).

keine feste Ausstellungslokalität mit eigenen Präsentationsräumlichkeiten verfügt. Es ist als dynamisches Museum gleichsam virtuell.

In einem Gespräch mit Hans Ulrich Obrist fragt sich der Künstler und Architekt Vito Acconci

„Braucht ein Museum überhaupt einen separaten Raum? Kann eine Museumswelt inmitten anderer Welten geschaffen werden – innerhalb einer anderen Welt, rund um eine andere Welt, über oder unter einer anderen Welt“ (NOEVER 2001a, 168).

Das *museum in progress* versucht eben dies: Das Museum aus den Institutionen in den Alltag zu versetzen, um so die Distanz von Alltagsrealität und Kunstort zu überwinden. Das *museum in progress* forscht nach Ausstellungsmöglichkeiten außerhalb der herkömmlichen in sich geschlossenen Kunstinstitutionen – Beuys würde sagen jenseits des „kleinen isolierten Tätigkeitsfeld so genannten Kunstwelt“, um die Kunst direkt „ins Spannungsfeld des täglichen Lebens“ zu rücken (vgl. z.B. www.mip.at/de/center.html, Anh. 18).

„Die Kunst muss aus den dumpfen Räumen der Museen heraus und unmittelbar sichtbar gemacht werden“ (MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, 4).

Auch das Karl-Ernst-Osthaus-Museum verlässt mit verschiedenartigen externen Projekten, wie etwa dem Hagener Schaufensterwettbewerb, den Museumstempel, doch erst das *museum in progress* konzentriert sich ausschließlich auf diesen öffentlichen Projektbereich und arbeitet vollständig ohne Museumsgehäuse und feste Ausstellungsstrukturen.⁵²⁰ Es besteht als Institution lediglich aus einem „Computer und einem Fax“, wie es Obrist einmal ausdrückte.⁵²¹

⁵²⁰ Hans Ulrich Obrist organisierte z.B. in Zusammenarbeit mit Austrian Airlines „*museum in progress an Bord*“, mit dem sich das *museum in progress* im Luftraum präsentierte. Im Bordmagazin „*Sky lines*“, das sechsmal im Jahr erscheint, wurde jeweils eine Doppelseite von Künstlern wie Alighiero e Boetti (1993) oder Andreas Slominski (1994) gestaltet (vgl. MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, #9; <http://www.mip.at/en/werke/166-content.html>, Anh. 19).

⁵²¹ So beschrieb Hans Ulrich Obrist das *museum in progress* auf dem Kuratorentreffen „*Perspektiven 1*“ in Münster am 26./27. Mai 2001.

Beim *museum in progress* handelt es sich um ein Modell des Museums, bei dem es, mit den Worten Acconci

„keinen Unterschied zwischen Innen und Außen [gibt]: Man könnte die Straße entlanggehen und, ohne es zu merken, plötzlich in einem Museum stehen und umgekehrt“ (NOEVER 2001a, 168).⁵²²

Das *museum in progress* etabliert seine Auftrittsformen direkt im öffentlichen Raum. Bei seinen Experimenten mit alternativen Präsentationsorten konzentriert es sich nicht nur auf den urbanen öffentlichen Raum, sondern erschließt sich einen noch weit umfassenderen Ausstellungsbereich: den medialen Raum der Massenmedien. Um hierbei ein möglichst großes und breitgefächertes Publikum zu erreichen, arbeitet es mit einer Reihe von Partnern aus dem Medienbereich bzw. der Wirtschaft zusammen.⁵²³ Es organisiert unterschiedliche Kunstaktionen und Projekte z.B. Ausstellungen in Tageszeitungen⁵²⁴ oder Wochenmagazinen, es bestückt Plakatflächen, Gebäudefassaden mit Kunst oder lanciert künstlerische Projekte im österreichischen Fernsehen oder im Internet.⁵²⁵ Auf diese Weise verfügt das *museum in progress* über ein potenzielles Publikum, von dem herkömmliche Museumsinstitutionen nur träumen können.

Die Projekte des *museum in progress* stimmen bei aller Unterschiedlichkeit darin überein, dass sie die Spezifik des jeweiligen Ausstellungs- bzw. Verbreitungsmediums einbeziehen und dass sie temporär bzw. flüchtig sind.⁵²⁶ Diese Flüchtigkeit wird jedoch nicht als Mangel betrachtet. Im Gegenteil: Das *museum in progress*

⁵²² In gewisser Hinsicht könnte man beim *museum in progress* von einer Umsetzung der Museumsutopie des *Fun Palace* sprechen, die Anfang der 60er Jahre von Cedric Price entwickelt wurde. Seiner Vorstellung nach muss das Museum als Kulturzentrum einer Stadt keine festen Grenzen und keinen fixen Standort mehr haben. Er stellt sich das Museum als „lebendige Maschine“ vor (vgl. hierzu NOEVER 2001, 171f).

⁵²³ Für die Verantwortlichen des *museum in progress* ist es ausgesprochen wichtig, dass trotz der Kooperation mit Massenmedien und z.T. wirtschaftlichen Institutionen die Unabhängigkeit der Kunst gewahrt bleibt.

Das *museum in progress* wird u.a. von der Trägergemeinschaft *artpool* (<http://www.mip.at/de/kooperationen/281.html>, Anh. 20) ermöglicht, ein Zusammenschluss internationaler Unternehmen, die sich zur uneingeschränkten Freiheit aktueller Kunst bekennen.

⁵²⁴ Die österreichische Tageszeitung *DER STANDARD* ist von Beginn an einer der wichtigsten Medienpartner des *museum in progress*. Pro Jahr stellt er ca. 70 Seiten für künstlerische Arbeiten und kunsttheoretische Symposien zur Verfügung.

„Der Standard ist somit weltweit die einzige Tageszeitung, die kontinuierlich einen Museumsraum im Medienraum anbietet“ (<http://www.mip.at/de/kooperationen/114-content.html>, Anh. 21).

⁵²⁵ Eine Auflistung und Dokumentation der bisherigen Projekte des *museum in progress* ist unter <http://www.mip.at/de/projekte/projekte-content.html> zu finden. (vgl. Anh. 22).

⁵²⁶ „Die Praxis von *museum in progress* ist medienspezifisch, kontextabhängig und temporär“ (MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, 3).

betont die Zeit- und Ortsabhängigkeit seiner Projekte und lässt sich bewusst auf deren Prozessualität und Vergänglichkeit ein (MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, 3). Man könnte folglich sagen, dass sich das museum in progress ausschließlich mit den Kunstformen beschäftigt, die wir mit dem Begriff Prozesskunst bezeichnet haben.

Das auratische Kunstorignal spielt bei dieser Form der Museumsarbeit keine Rolle. Das museum in progress arbeitet massenmedial, sein Hauptaktionsfeld ist der Medienraum. Es lässt sich, um mit Walter Benjamin zu sprechen, ganz auf das „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“ (BENJAMIN 1973) ein und schlägt daraus seinen Nutzen für die Kunst. Das Kunstwerk wird hier nicht, wie dies Benjamin befürchtet hatte, durch die Vervielfältigung in seiner Wirkung reduziert (ebd., 15f), da es ja nicht als einmaliges Original von Relevanz ist, das eine Aura zu verlieren hätte, sondern es lebt gerade in seinen massenmedialen Reproduktionen. Es geht, so Hans Ulrich Obrist, im Zusammenhang mit seinem Projekt *vital use* „nicht mehr um abgeschlossene Objekte, sondern vielmehr darum, zu ergründen, was zwischen den Menschen und zwischen den Dingen geschieht; (...)“ (<http://www.mip.at/de/projektdokumente/19-content.html>, Anh. 23). Es ist nicht mehr ein Ort des Kunstwerks, sondern der zwischenmenschlichen Ereignisse.

„Kunst fließt ins Leben, das Leben in die Kunst. Grenzen werden porös. Das Eigentliche ereignet sich im Zwischenraum“, so Hans Ulrich Obrist (ebd.).⁵²⁷

Im romantischen Sinne ist ein Kunstwerk nur als Original vorstellbar, Reproduktionen können folglich niemals Kunst sein. Aus der Perspektive eines romantischen Kunstverständnisses ist damit das museum in progress kunstlos.

Die Tatsache, dass das museum in progress einerseits mittels Massenmedien und andererseits ohne feste Ausstellungsstätte arbeitet, hat eine grundlegende Wandlung des Verhältnisses zwischen Kunstinstitution und Kunstrezipient zur Folge.

⁵²⁷ Eine Postkartenaktion des Künstlerpaars Eva und Adele bringt diesen Aspekt des Zwischenmenschlichen des Ereignismuseums auf den Punkt. Die beiden Künstler verteilen seit Ende der 80er Jahre auf Kunstveranstaltungen Postkarten an Passanten mit der Aufforderung, diese sie zurückzuschicken. Auf diesem Wege entsteht ein umfassendes künstlerisches Netzwerk, eine globale zwischenmenschliche Kunstaktion, die ohne bestimmten Ort und ohne Werk im herkömmlichen Sinne auskommt. Inhalt der Arbeit ist das Künstlerpaar selbst. Entsprechend ist auf einer der verteilten Karten zu lesen: „Where ever we are is museum“ (vgl. EVERS 2000, 254f).

Mit dem Verschwinden des romantischen Kunsttempels verkehrt sich auch das romantisch-ästhetische Rezeptionsverhalten in sein Gegenteil. Das Gegenüber zum Gegenstand ist aufgelöst, „es geht um ein direktes Involvement (...), darum, dass potentiell jede oder jeder teilnehmen kann“ (ebd.).

Mit seiner speziellen Ausstellungspraxis geht noch eine weitere grundlegende Veränderung des Verhältnisses von Kunstmuseum und Kunstbetrachter einher. Während in der Tradition der Kunstmuseen der Besucher die Kunst aufsuchte, d.h. der Betrachter zu Kunst kam, verhält es sich beim museum in progress umgekehrt: Die Kunst kommt über ihre mediale Verbreitung zum Betrachter.⁵²⁸

Der Kunsttempel wird zum Kunstdienstleister. Wenn man sich an die Mühen zurückerinnert, die der Englische Buchhändler am Beginn unserer Ausführungen auf sich nehmen musste, um mit der Kunst im Museum in Berührung zu kommen, und dies mit der Form der Kunstvermittlung im allgegenwärtigen museum in progress vergleicht, wird deutlich, welch grundlegenden Wandel das Museum in seiner Entwicklung vom romantischen Kunsttempel zum multimedialen Prozess-Museum erfahren hat:

Die Grundfesten des traditionellen Museums, die Distanz von Kunst und Lebenswelt und die Objektorientiertheit und mit ihr die ästhetischen Rezeptions- und Präsentationsstrukturen wurden Schritt für Schritt aufgegeben. Das selbstbezogene Kunstarchiv trat immer unmittelbarer in Kontakt mit seiner Umwelt und wurde zu deren Experimentierfeld, zum Labor.

Dorner hatte die strengen Strukturen der Kunstwissenschaft gelockert und sein Museum in ein dynamisches Kraftwerk verwandelt, unter Beuys erweiterte es seinen Zuständigkeitsbereich über die Kunst hinaus ins gesellschaftliche Leben, mit Broodthaers und in seiner Nachfolge Fehr wurde es dann zu einem Ort der Selbstanalyse der Institution und der Reflektion des Menschen in seinem Umgang mit seiner Wirklichkeit. Das museum in progress stellt sich uns schließlich als ein Museum dar, das ohne Ort, ohne (originale) Kunst und ohne Gegenüber auskommt und damit in allen zentralen Punkten das genaue Gegenmodell zum romantischen Museum verkörpert.

⁵²⁸ Dieser grundlegend neue Charakter der Begegnung von Kunst und Betrachter hat natürlich weitreichende rezeptionstheoretische Folgen, z.B. hinsichtlich Aufmerksamkeit und Konzentration etc., auf die hier allerdings nicht eingegangen werden kann.

6.3.3 Das Ende des Museums

„Besteht nicht vielleicht im Kontext gerade des Museums ein Risiko der Unvereinbarkeit zwischen der Tatsache, dass die Kunst dort einerseits in ihrer jüngsten und unmittelbaren Ausdrucksform gezeigt ausgestellt sowie veröffentlicht wird und andererseits der Möglichkeit, die sie dort findet, um sich in die Geschichte einzuschreiben, eine dauerhafte Spur im Gedächtnis der Menschen zu hinterlassen, sich also in das Vermächtnis einzugliedern, mit dessen Schutz die Institution beauftragt ist, und wo die Kunst in diesem frühen Stadium nur ein Schmarotzer sein kann (...). Kann die Geschichte – wie auch immer die Verbindung geartet sein mag, die sie zum Gedächtnis unterhält –, kann sie sichtbar gemacht werden, wie sie im Begriff ist, *in der Gegenwart* zu entstehen?“ (Hubert Damisch zitiert nach JOLY 2000, 17).

Diese Sätze des Kunsthistorikers Hubert Damisch, die er bereits 1988 auf einem Museumssymposium im Centre Pompidou formulierte, machen das Dilemma, auf das wir mit unseren Darlegungen zum Museum in der Gegenwart zusteuern, deutlich und führen uns zu der Ausgangsthese unserer Arbeit zurück: Die wesentlichen Charakterzüge des Kunstmuseums und die Anforderungen, die die Kunst des 20. Jahrhunderts an das Museum stellt, sind einander gegenläufig. Während das Museum auf eine Distanz von Kunstwelt und Lebenswelt und als Archiv auf Kunstobjekte angewiesen ist, verlieren in der Kunst des 20. Jahrhunderts die Prinzipien der Distanz als auch der Objektorientierung ihre Verbindlichkeit: Gegenwartskunst im Sinne von Ereignis- bzw. Prozesskunst und das Museum als Objektarchiv schließen einander aus. Das heißt in letzter Konsequenz: Das traditionelle Kunstmuseum ist als Ort der Kunst des 20. Jahrhundert unbrauchbar.⁵²⁹

6.3.4 Die Zukunft des Museums

Es zeigte sich, dass Museen, die in herkömmlichem Sinne als Objektarchive arbeiten, prozesshafter Kunst nicht gewachsen sind. Andererseits wurde deutlich, dass Institutionen wie das Karl-Ernst-Osthaus-Museum oder das Museum in progress zwar in überzeugender Weise auf die Anforderungen ephemerer und

⁵²⁹ Es wurde bereits weiter oben darauf hingewiesen, dass in diesem Kontext von derjenigen Kunst die Rede ist, die den engen objektorientierten Kunstbegriff übersteigt.

prozesshafter Kunst eingehen, mit der Konsequenz jedoch, dass man bei diesen Institutionen nicht mehr von Museen nach herkömmlichem Muster sprechen kann. Was nun, so die abschließende Frage, ist bei diesen Museumsmodellen noch von der Institution Museum in seiner herkömmlichen Form übrig? Wie ließe sich das nunmehr über 400 Jahre alte Projekt „Museum“ weiterführen?

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass die von uns dargestellten Ereignismuseen, obwohl sie grundlegende Funktionsprinzipien des traditionellen Museums außer Kraft setzen, in wichtigen Punkten die gleiche Arbeit leisten, wie die herkömmliche Museumsinstitution: Sie stellen Kunst aus, erforschen und vermitteln sie. Sogar das *museum in progress*, das die Auflösung des Museums zu einem Höhepunkt bringt, hat insofern Museumscharakter, als es Kunst ausstellt, wenn auch nicht in seinen eigenen Räumlichkeiten.⁵³⁰ Auch in punkto Vermittlung kann das *museum in progress* den Anforderungen des herkömmlichen Museums genügen. Jedes Projekt wird von Texten international renommierter Experten begleitet und diskutiert, die für den Interessierten jederzeit via Internet zugänglich sind (www.mip.at). Selbst dem musealen Aufgabenfeld der Forschung wird insofern Genüge getan, als das *museum in progress* u. a. Symposien und Fachtagungen zu bestimmten kulturellen Fragestellungen organisiert.⁵³¹

Wenn es den Aufgabenbereich des herkömmlichen Museums total abdecken soll wird das Museum der Prozess- und Ereigniskunst in einem zentralen Punkt jedoch vor immense Probleme gestellt: Es ist die Schwierigkeit der Bewahrung der Werke, ein Problem, das uns im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach begegnet ist.

⁵³⁰ Es ist klar, dass die Attribute des Ausstellens, Vermittelns und Erforschens jeweils notwendige aber nicht hinreichende Merkmale des Museums sind, d.h., dass eine Institution nicht automatisch zum Museum wird, nur weil für sie eine dieser Eigenschaften zutrifft. Für unsere Ausführungen, in denen nach möglichen Anknüpfungspunkten für das Museum der Zukunft Ausschau gehalten wird, ist es jedoch wichtig, die Gemeinsamkeiten neuerer Kunstpräsentationskonzepte und der herkömmlicher Museumsbegriffe hervorzuheben.

⁵³¹ Das *museum in progress* organisierte z.B. von November 1994 bis August 1996, wiederum in Zusammenarbeit mit der Zeitung „Der Standard“, ein Symposium zum Thema „Kunst, Gesellschaft und Medien“, bei dem Beiträge verschiedener Autoren in monatlichen Abständen veröffentlicht wurden (MUSEUM IN PROGRESS 2000 1-1, #19).

7 Schlussbemerkung – Das neue Museum

„You can be a museum or you can be modern, but you can't be both“

*Gertrude Stein*⁵³²

Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung war die viel beschworene Krise des gegenwärtigen Kunstmuseums. Sie ist, wie unsere Ausführungen darstellten, das Symptom eines Konflikts, der zwischen dem traditionellen Museum und der Kunst besteht.

Zunächst wurden zwei wesentlichen Merkmale des herkömmlichen Kunstmuseums herausgearbeitet: das Prinzip der Distanz von Kunst und Leben und das der Objektivierung. Beide gründen in einem engen Kunstbegriff, also der Vorstellung einer autonomen Kunst und dem Kunstwerk als ästhetischem, geschlossenem Objekt. Das Kunstmuseum stellte sich als statisches Objektarchiv dar, in dem Kunstgegenstände ästhetisch rezipiert werden. Unsere anschließenden kunstgeschichtlichen Ausführungen haben gezeigt, dass sich ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert dieser enge Kunstbegriff allmählich erweiterte. Es entwickelten sich Kunstformen, die mit einer Institution nach dem Prinzip des Archivmuseums nur noch schwer zu fassen waren. Die vormalige Distanz von Kunst und Leben verschwand und mit ihr die Festlegung auf eine Objekthaftigkeit der Kunst. Das Kunstwerk wird dynamisch und vergänglich, das ästhetische Erleben weicht dem existentiellen Ereignis als Weise des Zugangs zur Kunst. Die Kunst bzw. jene künstlerischen Strömungen, die in diesem Sinne als Ereigniskunst funktionieren, machen das Kunstmuseum als statisches Archiv unmöglich.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts reagierten progressive Kuratoren, Theoretiker und Künstler mit ihrer Arbeit auf die gewandelten Verhältnisse. Zum Teil wird demonstrativ am herkömmlichen Archivmuseum festgehalten oder es wird der Typ des Museumsarchivs nur umstrukturiert. Daneben lernten wir jedoch verschiedene Beispiele von Museums- und Ausstellungskonzepten kennen, die sich in Korrespondenz zu dem sich erweiternden Kunstbegriff vom geschlossenen Museumsarchiv wegbewegten und dynamische, offene Modelle entwickelten,

⁵³² Zitiert nach <http://www.tamu.edu/mocl/picasso/archives/opparch68-01.html>, Anh. 25.

welche in unterschiedlicher Weise den Charakter eines Experimentalraumes, eines Labors annahmen. Sie begaben sich auf den Weg vom ästhetischen Erlebnis-museum zum ganzheitlichen Ereignismuseum, was weitreichende Veränderungen nicht nur hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst, Institution und Betrachter nach sich zog. Beim Ereignismuseum wird der in sich ruhende Kunstort des Museums zu einer aktiven Institution, die immer konkreter ihre gesellschaftliche Relevanz einfordert. Eine Institution für bildende Kunst ist nicht mehr, wie dies noch Haftmann mit seinen frühen Documenta-Konzepten dargestellt hatte, eine Kollektion herausragender Werke mit der Aufgabe, als Korrektiv bzw. Vorbild für die schaffende Generation zu wirken. In den Museen für Ereigniskunst macht sich die künstlerische Aktion unabhängig von ihren historischen Vorbildern und sucht sich ihren Anschluss nicht in der Kunst der Vergangenheit, sondern bei den gesellschaftsrelevanten Themen der Gegenwart.

Eine Sonderstellung nahm innerhalb dieser Museumslabors das Modell des selbst-reflexiven Metamuseums ein, das nicht nur die Kunst, sondern die Museumsinstitution selbst in ihrem Verhältnis zu Kunst und Betrachter zum Thema seiner Arbeit machte.

Es zeigte sich jedoch, dass, obwohl die verschiedenen Museumsmodelle für die Aufgabe des musealen Umgangs mit der Kunst im 20. Jahrhundert z. T. faszinierende Konzepte entwickeln, zentrale Probleme des Museums nicht befriedigend gelöst werden. Die modernen Museumskonzeptionen geraten bei ihrer Auseinandersetzung mit der neuen Kunst in ein prinzipielles Dilemma:

Je weiter sich der Kunstbegriff öffnet, je näher Kunst und Leben einander kommen und je konsequenter das Kunstobjekt verschwindet, um so problematischer wird eine Institutionalisierung der Kunst. Es gibt, wie aufgezeigt wurde, für das Museum zwei Möglichkeiten, auf diesen Umstand zu reagieren: Entweder das Museum bleibt einem engen Kunstverständnis und damit seinem Archivcharakter treu ohne auf den Wandel der Kunst und den daraus erwachsenden Anspruch einzugehen, oder es lässt sich auf den erweiterten Kunstbegriff, d.h. eine postästhetische Ereigniskunst ein und wird zum Labor. In beiden Fällen jedoch wird das Museum im herkömmlichen Sinne fragwürdig. Wenn es seinen objektivierenden Archivcharakter beibehält, kann es einem bedeutenden Teil der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts nicht gerecht werden, denn mit seiner Ausstellungspraxis, die auch ereignishaftige Werke als ästhetische Objekte ausstellt, lässt es wichtige

künstlerische Errungenschaften der Kunst des 20. Jahrhunderts, die Prozess- und Ereignishaftigkeit unberücksichtigt. Eine derartige Institution – als Beispiel hierfür wurde das Neue Museum in Nürnberg angeführt – kann nicht den Anspruch erheben, ein adäquater Ort für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu sein. Sie bleibt, ganz im Sinne der futuristischen Museumskritik, ein ästhetischer Friedhof. Selbst aufwendige Vermittlungsversuche, wie etwa das Beuys-Archiv im Hamburger Bahnhof, können das Problem der Objektivierung und Ästhetisierung letztlich nicht lösen.

Aber auch wenn sich das Museum auf den weiten Kunstbegriff einlässt, gerät es in grundlegende Schwierigkeiten. Je weiter die Grenzen des Kunstbegriffs gefasst werden, umso mehr verliert das Kunstmuseum seine eigene Kontur, bis es schließlich selbst verschwindet: Dieser Identitätsverlust des Museums wurde besonders bei Beuys deutlich, für den das Museum als permanente Konferenz überall und nirgends sein kann oder beim museum in progress, das ohne festen Ort und ohne Kunstorignale im öffentlichen oder virtuellen Raum arbeitet. Bei Broodthaers und Fehr schließlich ist das Museum mehr Ausstellungsinstitution als Ausstellungsinstitution und wird damit selbst zum Kunstwerk.

Mit dem Wandel vom Archiv zum Labor gibt das Museum das Primat der Bewahrung der Kunst in Form von Originalen auf mit der Folge, dass die Musealisierungsaufgabe des Museums in den Hintergrund tritt bzw. neu gefasst werden muss. Gleichzeitig geht das Museum über die bloße Präsentation von Kunst in Form von ästhetischen Objekten hinaus und wird unmittelbar zum Ort des Kunstereignisses. Mit diesem Bedeutungswandel des Museums verändert sich auch das Bild des Kurators. In einem dynamischen Kunstlabor ist er nicht mehr nur Archivar oder Kunstverwalter, sondern, wie wir es etwa bei Michael Fehr im Karl-Ernst-Osthaus-Museum sahen, eher ein künstlerischer Leiter bzw. eine Art Intendant im Bereich bildender Kunst.

Entsprechend wandelt sich auch die Stellung des Betrachters im Ereignismuseum. Wie ausführlich dargestellt wurde, besteht beim Kunstereignis das herkömmliche Gegenüber von Kunstwerk und Betrachter nicht mehr. Das Werk ist hier kein in sich geschlossenes ästhetisches Objekt und der Betrachter nicht nur bloßer sinnlicher Konsument. Er ist aktiver Teilnehmer. Die Performance-Künstlerin

Marina Abramovic formuliert die Aufgabe des gegenwärtigen Museums in eben diesem Sinne:

„Es geht daher um folgendes: Wie können wir das Publikum von passiven Zuschauern in aktive, experimentierfreudige Teilnehmer verwandeln? Die neue Kunst ist anders, die Dinge stellen sich in einem anderen Licht dar, die Leute sollen sich beteiligen“ (NOEVER 2001a, 180).

Diese Aktivierung des Betrachters bedeutet jedoch nicht, wie im Falle der Performance, notwendigerweise seine unmittelbare Beteiligung an künstlerischen Aktionen. Das Ereignismuseum ist kein kreativer Spielplatz. Aktivieren bedeutet, den Museumsbesucher aus seiner Betrachterrolle, d.h. also aus der passiven Konsumentensituation herauszuführen, die bereits Wassily Kandinsky in „Über das Geistige in der Kunst“ beklagt hatte:

„Die große Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwände ‚nett‘ und ‚großartig‘“ (KANDINSKY 1952, 25).

„Mit kalten Augen und gleichgültigem Gemüt wird dieses Werk beschaut. Die Kenner bewundern die ‚Mache‘ (so wie man einen Seiltänzer bewundert), genießen die ‚Malerei‘ (so wie man eine Pastete genießt)“ (ebd.).

„Dann gehen sie fort, ebenso arm oder reich, wie sie eintraten und werden sofort von ihren Interessen, die gar nichts mit der Kunst zu tun haben, absorbiert. Warum waren sie da?“ (ebd., 24).

Das Ereignismuseum hingegen zielt darauf ab, dass die Besucher nicht grundlos und folgenlos „da waren“. Es will verändern, indem es dem Betrachter über das sinnliche Erlebnis hinaus die Möglichkeit gibt, Stellung zu beziehen, d.h. sich im Museum seine existentielle Verfasstheit zu vergegenwärtigen und sich auf diese Weise selbst zu positionieren. Der Besucher soll vom ästhetischen Erlebnis zum existentiellen Ereignis geführt werden. Im Ereignismuseum wird nicht nur Bedeutung reproduziert, sondern Sinn gestiftet, es ist mit anderen Worten nicht nur Ort der Sinne, sondern Ort des Sinns.

Wie ein derartiges Museum aussehen könnte, wurde anhand des Karl-Ernst-Osthausmuseums in Hagen illustriert. Es beschränkt sich in seiner Arbeit nicht auf die Ausstellung von Kunst, sondern nimmt sich darüber hinaus in parallelen künstlerischen Projekten und Symposien wie etwa Museutopia gesamtgesellschaftlich relevanten Themenkomplexe an.

Es wurde deutlich, dass ein derartiges Ereignismuseum das Gegenteil von einer Kunst-Konsum-Anstalt verkörpert. Es ist, wie Michael Fehr es ausdrückt, ein „schwieriger Ort“, der zunächst keine Besuchermassen anzieht. Dennoch darf das Ereignismuseum nicht als eine elitäre und damit wieder alltagsenthobene Einrichtung missverstanden werden. Es fordert von seinem Besucher Eigenschaften und Kompetenzen, die in der Gegenwart selten geworden sind, die aber nichts mit Expertentum zu tun haben. Es sind Geduld, Leidenschaft, Neugierde, Engagement und Konzentration.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die hier formulierte These von der „Unmöglichkeit des Museums“ nicht als die kulturpessimistische Diagnose des Endes der Idee des Museums zu verstehen ist. Bereits Dorner hatte betont, dass jede Zeit das Museum zu verwirklichen habe, das ihr und ihrer Kunst entspricht. Die Institution Museum muss um Wiederhall in der Gesellschaft zu finden und relevant zu bleiben ebenso wie die Kunst dynamisch und flexibel bleiben und in der Lage sein, sich und ihre Präsentationsformen weiter zu entwickeln bzw. sich an veränderte Umweltauforderungen anzupassen.

Das 20. Jahrhundert hat eine explosionsartige Entwicklung der Kunst erlebt. Die vielen verschiedenartigen Formen der künstlerischen Äußerung, die sich hier herausbildeten, gaben dem Menschen die Möglichkeiten, sich in unendlich reicher und differenzierter Weise künstlerisch mit seiner Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Diese neue Vielfalt und Kraft des Künstlerischen muss für die Institutionen der Kunst, besonders für die Kunstmuseen der Anlass sein, ihre Position und Funktionsweise grundlegend zu überdenken mit dem Ziel eine ähnliche Differenziertheit und Lebendigkeit zu entwickeln. Die Zukunft des Museums liegt nicht darin, dass jede Stadt einen mehr oder weniger monumentalen Kunstpalast erhält, sondern in einer facettenreichen Museumslandschaft, in der die unterschiedlichen Kunstformen ihren spezifischen Ort finden. Die Zukunft des Museums ist nicht die Uniformierung, sondern die Pluralisierung der Idee des Museums.

8 Literaturverzeichnis

- ADORNO 1973: Theodor W. Adorno: Versuch das Endspiel zu verstehen – Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts I, Frankfurt a.M. 1973.
- ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1981: Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas, Joseph Beuys – Leben und Werk, Köln 1981² (1973).
- ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994: Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas, Joseph Beuys, Köln 1994.
- AESTETICA: Siehe BAUMGARTEN 1962.
- AESTETIK I: Siehe HEGEL 1964.
- ALARICH 2001: Rooch Alarich, Zwischen Museum und Warenhaus: Ästhetisierungsprozesse und sozial-kommunikative Rauman eignung des Bürgertums (1823-1920), Oberhausen 2001.
- ALBERT 1985: Peter Hans Albert (Hrsg.), Kunstmuseum Düsseldorf, Führer durch die Sammlungen, Düsseldorf 1985.
- ALMASAN 1992: Anneliese Almasan, Die Goldene Sau von Kandern, oder: wie wird ein „Wildschwein“ zum Objekt der Kunstbetrachtung?, in: KLEIN 1992:41-67.
- AMMANN 2000: Jean-Christophe Ammann, Das Museum: Trainingslager für die Wahrnehmung oder Steinbruch für das Haus der eigenen Zukunft?, in: SCHNEEDE 2000, 18-28.
- ANGERBAUER-RAU 1998, Monika Angerbauer-Rau, Beuys Kompass – ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys, Köln 1998.
- ARENDT 1958: Hannah Arendt, Kultur und Politik, in: Merkur 12, Heft 12, Dezember 1958, Stuttgart 1958, S. 1122-1145.
- ARNHEIM 1972: Rudolf Arnheim, Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff, Köln 1972.
- ARNOLD 2000: Hermann Arnold, Die europäischen Museen an der Wende zum 21. Jahrhundert: Ein Ausblick, in: MUSEUMSKUNDE 65 00/1, 18-21.
- ASHOLT/FÄHNDE RS 1995: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart/Weimar 1995.

- AUER/SANDBICHLER/SCHÜTZ/BEAUFORT-SPONTIN 1996: Alfred Auer/Veronika Sandbichler/Karl Schütz/Christian Beaufort-Spontin (Hrsg.), Schloß Ambras, Mailand/Wien 1996.
- BACHMAYER/KAMPER/RÖTZER 1992, Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins – Van Gogh, Malewitsch, Duchamp, Texte zur Kunst Bd. 5 (hrsg. von der Galerie van de Loo), München 1992.
- BALSIGER 1970: Barbara Jeanne Balsiger, The Kunst- und Raritätenkammern – a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England 1565-1750, An Arbor, Michigan 1970.
- BARR 1966: Alfred H. Barr, Jr., Cubism and Abstract Art, New York 1966.
- BARRON/TUCHMANN 1980: Stephanie Barron/Maurice Tuchmann, The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives, Cambridge/London 1980.
- BARRY 2001: Judith Barry, Abweichende Orte, in: KRAVAGNA 2001, 95-97.
- BASTIAN 1996: Heiner Bastian, the secret book for a secret person in Ireland: Sammlung Marx, Museum Hamburger Bahnhof, München 1996.
- BÄTSCHMANN 1997: Otto Bätschmann, Ausstellungskünstler - Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- BAUME 2001: Nicolas Baume (Hrsg.), Sol LeWitt – Incomplete open cubes, Cambridge/London 2001.
- BAUMGARTEN 1961: Alexander Gottlieb Baumgarten, Aesthetica, unveränderter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1750, Hildesheim 1961.
- BAUMGARTEN 1983a: Alexander Gottlieb Baumgarten, Theoretische Ästhetik – die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58), hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.
- BAUMGARTEN 1983b: Alexander Gottlieb Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.
- BAZIN 1967: Germain Bazin, The Museum Age, New York 1967.
- BEAUCHAMP 1976: Eduard Beauchamp, Das Dilemma der Avantgarde – Aufsätze zur bildenden Kunst, Frankfurt a.M. 1976.
- BEAUCHAMP 1998: Eduard Beauchamp, Der verstrickte Künstler – Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde, Köln 1998.
- BEHNCKE 1901: Wilhelm Behncke, Albert von Soest – Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg, Straßburg 1901.

- BEIER 2000: Rosmarie Beier (Hrsg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt a.M./New York, 2000.
- BEIL 2002: Ralf Beil (Hrsg.), *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung*, Ausstellung Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2002.
- BEITRÄGE: siehe HEIDEGGER.
- BELLOSI/ROSSI 1986: Luciano Bellosi, Aldo Rossi (Hrsg.), Giorgio Vasari, *Le Vite de` più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insinio a` tempi nostri*, Turin 1986.
- BELTING 1981: Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter – Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- BELTING 1983: Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München 1983.
- BELTING 1990: Hans Belting, *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- BELTING 1998: *Das unsichtbare Meisterwerk – Moderne Mythen der Kunst*, München 1998.
- BELTING 2001: Hans Belting, *Ort der Reflexion oder Orte der Sensation*, in: NOEVER 2001a, 82-94.
- BENJAMIN 1973: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a.M. 1973⁶.
- BENN 1992: Gottfried Benn, *Autobiographische und vermischte Schriften, Gesammelte Werke in vier Bänden, Bd. IV*, hrsg. von Dieter Wellersdorf, Stuttgart 1992⁷.
- BERLINER 1928: Rudolf Berliner, *Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge Band V*, München 1928, 327-352.
- BEUYS 1982: Joseph Beuys, *Sonne statt Reagan, Langspielplatte zusammen mit BAP*, EMI Electrola, Köln 1982, 1C K 052-46614Z.
- BEUYS/HAKS 1992: Joseph Beuys/Frans Haks, *Das Museum – Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen...*, Wangen/Allgäu 1992.
- BEYE 1971: Peter Beye, *Aufgaben des Museums in der Gegenwart*, in: BOTT 1971, 17-20.
- BIEMEL/HERRMANN 1989: Walter Biemel/Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hrsg.): *„Kunst und Technik“*. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, Frankfurt a.M. 1989.

- BIENERT 1998: Andreas Bienert, Virtuelles Museum – SMB-PK, in: MUSEUMSJOURNAL, IV, 12. Jahrgang, Oktober 1998, 74-77.
- BIER 1930: Justus Bier: Abstrakte Kunst in Hannover, in: MUSEUM DER GEGENWART, Jahrgang 1, Heft III, 1930, 71-73.
- BIRNHOLZ 1980: Alan C. Birnholz, El Lissitzky and the Spectator – From Passivity to Participation, in: BARRON/TUCHMANN 1980, 98-101.
- BISSEGGGER 1986: Peter Bissegger, Arbeitsbericht: Die Rekonstruktion des MERZbaus; in BÜCHNER/NOBIS 1986, 259.
- BLOTKAMP 1979: Carel Blotkamp (Hrsg.), Museum in Motion, s'Gravenhage 1979.
- BLUME/SCHOLZ 1999: Eugen Blume/Dieter Scholz (Hrsg.), Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus – Kunsthistoriker und Künstler 1925 – 1937, Köln 1999.
- BOCKEMÜHL 1998: Michael Bockemühl, Zu Grundfragen der Betrachtung, der Kunstvermittlung und zur Zukunft der Museen, in: KRÄMER/JOHN 1998, 102-117.
- BOLLACHER 1983: Martin Bollacher, Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik, Darmstadt 1983.
- BONK 1989: Ecke Bonk, Marcel Duchamp – Die große Schachtel de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy, München 1989.
- BONNET/KOPP-SCHMIDT 1995: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hrsg.), Kunst ohne Geschichte – Ansichten zur Kunstgeschichte heute, München 1995.
- BORGMANN 1995: Karsten Borgmann, Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte, in: JOACHIMIDES/KUHRAU/VAHRSON/BERAU 1995, 94-107.
- BÖRSCH-SUPAN 1989, Helmut Börsch-Supan, Lob der kleinen Museen. Berliner Igelgedanken, in: SCHUMACHER 1989, 29-31.
- BÖRSCH-SUPAN 1993: Helmut Börsch-Supan, Kunstmuseen in der Krise - Chancen, Gefährdungen, Aufgaben in mageren Jahren, München 1993.
- BOTHNER 1999: Roland Bothner, Action Painting – das Ende der Malerei, Heidelberg 1999.
- BOTT 1971: Gerhard Bott, Das Museum der Zukunft – 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln 1971.

- BOURDIEU 1970: Pierre Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a.M. 1970.
- BOURDIEU/DARBEL 1969: Pierre Bourdieu/Alain Darbel, l'amour de l'art – les musées d'art européens et leur public, Ort ?1969.
- BRAUN 1999: Kerstin Braun, Der Wiener Aktionismus – Positionen und Prinzipien, Wien/Köln/Weimar 1999.
- BREDEKAMP 1993: Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinen-glauben – Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993.
- BREITENSTEIN 1996, Andreas Breitenstein (Hrsg.), Der Kulturbetrieb, Frankfurt a.M. 1996.
- BROCK 1971: Bazon Brock, Das Museum als Arbeitsplatz, in: BOTT 1971, 26-34.
- BROCK 1977: Bazon Brock, Ästhetik als Vermittlung, Köln 1977.
- BROCK 2001: Bazon Brock, Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit, in: NOEVER 2001a, 25-31.
- BRONSON/GALE 1983: AA Bronson/Peggy Gale (Hrsg.), Museums by artists, Toronto 1983.
- BROODTHAERS 1995: Marcel Broodthaers, Correspondances – Korrespondenzen, Dorothea Zwirner (Red.), Stuttgart 1995.
- BRÜGGERHOFF/TSCHÄPE 2001: Stefan Brüggerhoff/Ruth Tschäpe (Hrsg.), Qualitätsmanagement im Museum?! – Qualitätssicherung im Spannungsfeld zwischen Regelwerk und Kreativität – Europäische Entwicklungen, Bielefeld 2001.
- BUBERL 2003: Brigitte Buberl (Hrsg.), Palast des Wissens, Ausstellungskatalog, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund 2003.
- BUCHHEIM 1994, Iris Buchheim, Wegbereitung in die Kunstlosigkeit, Würzburg 1994.
- BÜCHNER/NOBIS 1986, Kurt Schwitters 1887-1948, Ausstellungskatalog Sprengel Museum Hannover, Frankfurt a.M. 1986.
- BURCKHARDT 1988: Jacqueline Burckhardt (Hrsg.), Ein Gespräch = una discussione/Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucci, Zürich 1988².
- BÜRGER 1974: Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974.

- BURIAN 1977: Peter Burian, Die Idee der Nationalanstalt, in:
DENEKE/KAHSNITZ 1977, 11-18.
- BÜRKEN 1736: Conrad Fridrich Bürken, Kurze Beschreibung Desjenigen
Was von einem Fremden in der Alt-berühmten Hoch-Fürstl. Residenz-Stadt
Stuttgardt, Vornehmlich auf dem daselbstigen Lust-Haus / Neuen Bau /
Kunst-Cammer, Grotten, etc. Item An anderen Gebäuden und Stücken
Merkwürdiges zu sehen, Stuttgart 1736.
- BUSCH 1977: Günther Busch, Hinweis zur Kunst – Aufsätze und Reden,
Hamburg 1977.
- CALOV 1977: Gudrun Calov, Nationalbestimmte Museumsgründungen in
Russland, in: DENEKE/KAHSNITZ 1977, 43-48.
- CANCIK/SCHNEIDER 2000: Hubert Cancik/Helmut Schneider (Hrsg.),
Der Neue Pauly – Enzyklopädie der Antike, Stuttgart, Weimar 2000.
- CASSOU/LANGUI/PEVSNER 1962: Jean Cassou/ Emil Langui/ Nikolaus
Pevsner, Durchbruch zum 20. Jahrhundert – Kunst und Kultur der Jahrhun-
dertwende, München 1962.
- CAUMAN 1960: Samuel Cauman, Das lebende Museum – Erfahrungen eines
Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dorner, Hannover 1960.
- CLARK 1997: Toby Clark, Kunst und Propaganda, Das politische Bild im
20. Jahrhundert, Köln 1997.
- CLAUS 1965: Jürgen Claus, Kunst heute – Personen Analysen Dokumente,
Hamburg 1965.
- COMPAGNIA MEDIA 2000: Compagnia Media (Hrsg.), Handbuch Museums-
beratung. Akteure. Kompetenzen. Leistungen, Bielefeld 2000.
- COMTE 1994: Auguste Comte, Rede über den Geist des Positivismus, hrsg. von
Iring Fetscher, Hamburg 1994.
- CONZEN 1997: Ina Conzen, Art Games – Die Schachteln der Fluxuskünstler,
Sohm Dossier 1, Stuttgart 1997.
- CONZEN 2000: Ina Conzen (Hrsg.), Dieter Roth – Die Haut der Welt, Sohm
Dossier 2, Stuttgart 2000.
- CONZEN-MEAIRS 1991: Ina Conzen-Meairs (Hrsg.), liber maister s –
Hanns Sohm zum siebzigsten Geburtstag, Stuttgart 1991
- COOKE V 2001: Lynne Cooke, Beitrag zum Kuratorensymposium Perspektiven I
– Museum der Kunst des 21. Jahrhunderts, am 26./27. Mai 2001, Kulturfo-
rum Westfalen, im Westfälischen Landesmuseum Münster.

- COOKE/WOLLEN 1995: Lynne Cooke/ Peter Wollen (Hrsg.), Visual Display - Culture Beyond Appearances, Dia Center for the Arts, Nr. 10, Seattle 1995.
- CORETH/EHLEN/HAEFFNER/RICKEN 1993: Emerich Coreth/Peter Ehlen/ Gerd Haeffner/Frido Ricken, Philosophie des 20. Jahrhunderts, Grundkurs Philosophie 10, Stuttgart/Berlin/Köln 1993².
- CRONE/MOOS 1991: Rainer Crone/David Moos, Kazimir Malewič - the climax of disclosure, München 1991.
- CUNNINGHAM 1970: Charles C. Cunningham, Das Museum der Zukunft, in: BOTT 1970, 35-38.
- CUNO 2001: James Cuno, Gegen das diskursive Museum, in: NOEVER 2001a, 48-65.
- D: siehe HEIDEGGER.
- DAMUS 1981: Marin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981.
- DANTO 1991: Arthur C. Danto, Die Verklärung des Gewöhnlichen – Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M. 1991.
- DANTO 1993: Arthur C. Danto, Die philosophische Entmündigung der Kunst, München 1993.
- DANTO 1995: Arthur C. Danto, After the End of Art, Princeton 1995.
- DANTO 1996: Arthur C. Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996.
- DANTO 2000: Arthur C. Danto, Das Fortleben der Kunst, München 2000.
- DE PONTE 1999: Susanne De Ponte, Aktion im Futurismus – Ein Versuch zur methodischen Aufarbeitung von „Verlaufsformen“ der Kunst, Baden-Baden 1999.
- DEMANDT 1972: Karl E. Demandt, Geschichte des Landes Hessen, Kassel/Basel 1972.
- DENEKE/KAHSNITZ 1977: Berward Deneke/ Rainer Kahsnitz, Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert – Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, München 1977.
- DESCARTES 1966: René Descartes, Discours de la méthode, Paris 1966
- DEUTSCHER MUSEUMSBUND 1999: Deutscher Museumsbund (Hrsg.), Museumsmanagement – Materialien für eine berufsbegleitende Weiterbildung, Dresden 1999.
- DICKHOFF 1994: Wilfried Dickhoff (Hrsg.), Broodthaers – Interviews und Dialoge 1946-1976, Köln 1994.

- DICKHOFF 2001: Wilfried Dickhoff, Für eine Kunst des Unmöglichen, Köln 2001.
- DICKIE 1976: George Dickie, Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis, Ithaca 1988.
- DIEKMANN 1995: Diekmann Andreas, Empirische Sozialforschung, Grundlagen, Methoden, Anwendungen, Reinbeck 1995.
- DILTHEY 1966: Wilhelm Dilthey, Einleitung in die Geisteswissenschaften – Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte, Gesammelte Schriften Bd. 1, Stuttgart 1966⁶ (1883)
- DONNERT 1989: Erich Donnert, Peter der Große, Wien/Köln/Graz 1989.
- DORNER 1919: Alexander Dorner, Das Ornament in der romanischen Architektur, Berlin 1919.
- DORNER 1928: Alexander Dorner, Zur Abstrakten Malerei, in: Die Form – Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Drittes Jahr, Heft 4, 1928, 110-114.
- DORNER 1931a: Alexander Dorner, Zur Raumvorstellung der Romantik, in: NOAK 1931, 130-144.
- DORNER 1931b: Alexander Dorner, Die neue Raumvorstellung in der bildenden Kunst, in: MUSEUM DER GEGENWART, Jahrgang II, 1931-1932, Berlin 1932, 30-37.
- DORNER 1959: Alexander Dorner, Überwindung der „Kunst“, Hannover 1959.
- DREHER 2000: Martin Dreher (Hrsg.), Bürgersinn und staatliche Macht in Antike und Gegenwart – Festschrift für Wolfgang Schuller zum 65. Geburtstag, Konstanz 2000.
- DRÖHMER 1976: Klaus Dröhmer, „In welchem Stile sollen wir bauen?“ – Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976.
- DVOŘÁK 1924: Max Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte – Studien zu einer abendländischen Kunstentwicklung, München 1924.
- DVOŘÁK 1989: Max Dvořák, Studien zur Kunstgeschichte, Leipzig 1989.
- ECKHARD 1970: Ferdinand Eckhard, Das Museum der Zukunft, in: BOTT 1970, 60-72.
- ECO 1996: Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.Main 1996⁷.
- EDERFIELD 1987: John Ederfield, Kurt Schwitters, Düsseldorf 1987.
- EDOH 1998: Illera Edoh, Die Thums – Gärtner und Botaniker, Society for the Diffusion of useful Information, West Covina, deutsche, erweiterte Ausgabe hrsg. von Michael Fehr, Hagen 1998.

- ELGER 2000: Dietmar Elger, Kurt Schwitters und der Nouveau Réalisme,
in: MEYER-BÜSER/ORCHARD 2000, 296-301.
- ELTZ 1991: Johanna zu Eltz, Der Futurismus stellt sich aus: Wanderausstellung
der Futuristen, 1912, in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, 32-39.
- ENGLER 2001: Martin Engler, Zeitreise mit Nelkenmeister – Das Kunstmuseum
Bern stellt seine Sammlung auf die Probe, Frankfurter Allgemeine Zeitung,
Nr. 151, Mittwoch, 3. Juli 2001, S. 40.
- ENWEZOR 2002: Okwui Enwezor (Hrsg.), *Democracy unrealized*, Documenta XI
– Plattform 1, Ostfildern–Ruit 2002.
- EVERS 2000: Bernd Evers (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst, Bücher-Manifeste-
Dokumente*, Berlin 2000.
- EWIG 2000: Isabelle Ewig, *Father of the Fathers of Pop: Kurt Schwitters*,
in: MEYER-BÜSER/ORCHARD 2000, 290-295.
- FEHR 1998a: Michael Fehr (Hrsg.), *open box – künstlerische und wissenschaftli-
che Reflexionen des Museumsbegriffs*, Museen der Museen Band 5, Hagen
1998.
- FEHR 1998b: Michael Fehr, *Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter*,
in: KRÄMER/JOHN 1998: 42-52
- FEHR 2001: Michael Fehr, „Kurze Beschreibung eines Museums, das ich mir
wünsche“, unveröffentlichter Vortrag gehalten u.a. auf dem Symposium
„Perspektiven 1“ im Kunstverein Münster, 26./27. Mai 2001
- FEHR IV 2002: Gespräch mit Michael Fehr am 3. April 2002 in Hagen.
- FEHR VIII 2001: Gespräch mit Michael Fehr am 10. August 2001 in Stuttgart.
- FEHR/KRÜMMEL/MÜLLER 1995: Michael Fehr/Clemens Krümmel, Markus
Müller (Hrsg.), *Platons Höhle: Das Museum und die elektronischen Medien*,
Köln 1995.
- FEHR/SCHULTE 1995: Michael Fehr/Birgit Schulte (Hrsg.), *Svetlana Martin-
chik / Igor Stepin: MADAJK. Berichte über das Leben auf dem sechsten
Kontinent HOMANA*, Nürnberg 1995.
- FEIST 1986: Peter H. Feist, *Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die
Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: FILLITZ/PIPPAL 1986, 79-86.
- FIEDLER 1991: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst – Text nach der Ausgabe
München 1913/14*, hrsg. von Gottfried Boehm, München 1991².

- FILLITZ/PIPPAL 1986: Hermann Fillitz/Martina Pippal (Hrsg.), Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, „Museum“, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.-10. September 1983, Bd.4, Wien/Köln/Graz 1986.
- FILS 1980: Alexander Fils, Das Centre Pompidou in Paris – Idee – Baugeschichte – Funktion, München 1980.
- FLACKE-KNOCH 1980: Die Museumskonzeption Wilhelm Valentiners von 1918 und ihre Rezeption, Magisterarbeit, Marburg 1980.
- FLACKE-KNOCH 1985: Monika Flacke-Knoch, Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik – Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1985.
- FLAKE 1988: Otto Flake (Hrsg.), Michel de Montaigne: Tagebuch einer Reise durch Italien, die Schweiz und Deutschland in den Jahren 1580 und 1581, Frankfurt a.M. 1988.
- FLEMMING 1990: Klaus Flemming, Von der Sperrigkeit des Zeitgenössischen – Einige unwissenschaftliche Anmerkungen zu Vermittlungsproblemen bei Gegenwartskunst, in: PREISS/STAMM/ZEHNDER 1990, 219-232.
- FÖLDENYI 2001: László Földényi, $\sqrt{(-\text{Museum})^2}$, in: NOEVER 2001a, 66-81.
- FOUR WALLS EIGHT WINDOWS 1990: Four Walls Eight Windows (Hrsg.), „Energy Plan for the Western Man – Joseph Beuys in America, New York 1990.
- FREGE 1994: Gottlob Frege, Funktion, Begriff, Bedeutung – fünf logische Studien, Göttingen 1994⁷.
- FRIEDEL 1996: Helmut Friedel (Hrsg.), Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1996².
- FUNK-JONES 1984: Anna-Christa Funk-Jones (Red.), Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus, Hagen 1984.
- GADAMER 1995: Hans Georg Gadamer, Der Kunstbegriff im Wandel, in: BONNET/KOPP-SCHMIDT 1995, 88-104.
- GAEHTGENS 1992: Thomas W. Gaehtgens, Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich, München 1992.
- GEHLEN 1965: Arnold Gehlen, Zeit-Bilder – zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei, Frankfurt a.M./Bonn 1965².

- GESCHKE 1995: Alexander Geschke, Nutzung elektronischer Bilder im Museum. Materialien aus dem Institut für Museumskunde, Heft 42, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- GIEDION 1929: Sigfried Giedion, Lebendiges Museum, in: DER CICERONE, 21. Jahrgang, 1929 Heft 4, S. 103-106.
- GOETHE 1818: Johann Wolfgang von Goethe, Über Kunst und Alterthum, Erster Band, Kunst und Altertum am Rhein und Mayn, Stuttgart 1818.
- GOETHE 1821 (I, II, III): Johann Wolfgang von Goethe, Über Kunst und Alterthum, Dritter Band, Stuttgart 1821 (Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Teilhefte I, II, III, die in dem Band vereinigt sind).
- GOETHE 1986: Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit – Aus meinem Leben, Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke hrsg. von Detlef Müller Bd. 14, Frankfurt a.M. 1986 (1813/33).
- GOLDBERG 1988: Roselee Goldberg, Performance Art – From Futurism to the Present, London 1988.
- GOLDING 2000: John Golding, Paths to the absolute – Mondrian, Malewicz, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still, Princeton 2000.
- GOLDWATER/COMPTON 1989: Marge Goldwater/Michael Compton (Hrsg.), Marcel Broodthaers, Minneapolis 1989.
- GOMBRICH 1986: Ernst Hans Gombrich, Kunst und Illusion - Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich 1986².
- GOODMAN 1993: Nelson Goodman, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt a.M. 1993².
- GOODMAN 1998: Nelson Goodman, Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M. 1998².
- GOULD 1965: Cecil Gould, A Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre, London 1965.
- GRASSI 1980: Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980.
- GRASSKAMP 1981: Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer – zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
- GRASSKAMP 1989: Walter Grasskamp, Die unbewältigte Moderne – Kunst und Öffentlichkeit, München 1989.
- GRIESHABER 1971: HAP Grieshaber, Entgegen etwaiger Aufgaben und Möglichkeiten einem Museumsmann gut zugeredet, in: BOTT 1971, 94-99.

- GRIMM 1999: Grimm, Friedrich, Ein Plädoyer für den Musentempel - oder die Theorie vom Kuss der Muse, in: Architektur + Wettbewerbe, Bd. 179 Museen und Bibliotheken, Stuttgart 1999, 50-56.
- GROHMANN 1926: Will Grohmann, Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926, in: DER CICERONE – Halbmonatsschrift für Künstler/Kunstfreunde und Sammler; hrsg. von Georg Biermann, XVIII. Jahrgang, Berlin 1926, 377.
- GROHN/STUBBE 1971: Hans Werner Grohn/Wolf Stubbe, Museum und Kunst – Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1971.
- GROPIUS 1926: Walter Gropius, Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers, in: Die Form, März 1926, Berlin, wiederabgedruckt in PROBST/SCHÄDLICH 1988, 101-102.
- GROYS 1997: Boris Groys, Logik der Sammlung – Am Ende des musealen Zeitalters, München/Wien 1997.
- GUTBROD 1994: Gutbrot, Jochen, Management von Kunstmuseen in Deutschland – von der objektbezogenen Verwaltung zum besucherorientierten Museum, Bamberg 1994.
- HAAK/DÜRHOlt/KÜNZEL-BÖHMER/RÖDER 1990: Friedrich-Wilhelm Haak/Bernd Dürholt/Jutta Künzel-Böhmer/Willi Röder, ‚Therapie‘ als Religions-Ersatz – Die Otto-Mühl-Bewegung, München 1990.
- HAFTMANN 1947: Werner Haftmann, Der Glaube an die Krise, Erstabdruck in „Geistige Welt“, Jahrgang II, Heft 2, Oktober 1947, wiederabgedruckt in HAFTMANN 1960, 8-14.
- HAFTMANN 1954: Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert – Eine Entwicklungsgeschichte, München 1954.
- HAFTMANN 1960: Werner Haftmann, Skizzenbuch – Zur Kultur der Gegenwart – Reden und Aufsätze, München 1960.
- HAFTMANN 1964 I: Werner Haftmann, Einleitung zum Ausstellungskatalog Documenta III, Köln 1964.
- HAFTMANN 1964 II: Werner Haftmann, Einleitung zum Katalog Handzeichnungen der Documenta III, Köln 1964.
- HAFTMANN 1971: Werner Haftmann, Das Museum der Gegenwart, in: BOTT 1971, 107-115.
- HAFTMANN 1980: Werner Haftmann, Der Mensch und seine Bilder – Aufsätze und Reden zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1980.

- HALDEMAN 2001: Matthias Haldemann, Kandinskys Abstraktion: die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts, München 2001.
- HAMBURGER KUNSTHALLE 2001: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), *ein/räumen*, Ostfildern-Ruit 2001.
- HARLAN 1996: Volker Harlan, Was ist Kunst – Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1996⁵.
- HARLAN/RAPPMANN/SCHATA 1980: Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata, Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1980².
- HARTEN 1989: Elke Harten, Museen und Museumsprojekte der Französischen Revolution: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution, Münster 1989.
- HB siehe Heidegger.
- HEGEL 1964: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bänden, hrsg. von Hermann Glockner; Bd. 12, Vorlesungen über die Ästhetik, erster Band, Stuttgart-Bad Cannstatt 1964.
- HEID 1995: Klaus Heid, Khuza – Ein Mythos aus Sibirien, Karlsruhe 1997.
- HEID 2000: Klaus Heid, Khuza – Der Mythos – Die Debatte, Karlsruhe 2000.
- HEIDEGGER: Martin Heidegger, Quelltexte:
- BEITRÄGE: „Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)“; Gesamtausgabe Bd.65, Frankfurt a.M. 1989
- D: „Das Ding“, in: „Vorträge und Aufsätze“, Pfullingen 1994⁷, 157-180.
- ID: „Der Satz der Identität“, in: „Identität und Differenz“, Pfullingen 1957.
- N I: „Nietzsche“ Bd. I, Pfullingen 1961.
- SZ: „Sein und Zeit“, Tübingen 1993¹⁷.
- UDK: „Der Ursprung des Kunstwerks“, Stuttgart 1992.
- ZdW: „Die Zeit des Weltbildes“, in: „Holzwege“, 69-104
- HEIDEGGER STUDIES 9: Heidegger Studies Vol.9, Berlin 1993.
- HEIDENREICH 1998: Stephan Heidenreich, Was verspricht die Kunst?, Berlin 1998.
- HEINRICHS 1992: Werner Heinrichs, Kommunale Kulturarbeit – Kultur vor Ort, Studienbrief Kulturmanagement, FernUniversität Hagen, Hagen 1992.
- HEINRICHS 1993: Werner Heinrichs, Einführung in das Kulturmanagement, Darmstadt 1993.
- HEINRICHS 1995: Werner Heinrichs, Schweden, Köln 1995².

- HEINRICHS 1997a: Werner Heinrichs (Hrsg.), Macht Kultur Gewinn? - Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit, Baden-Baden 1997.
- HEINRICHS 1997b: Kulturpolitik und Kulturförderung, München 1997.
- HEINRICHS/KLEIN 1994: Werner Heinrichs/Armin Klein, Kulturmanagement, Studienbrief Kulturpolitik, FernUniversität Hagen, Hagen 1994..
- HEINZE 2002: Thomas Heinze, Kultursponsoring, Museumsmarketing, Kulturtourismus: ein Leitfaden für Kulturmanager, Opladen 2002.
- HEISE 1920: Carl Georg Heise, Das Museum, in: GENIUS – Zeitschrift für werdende und alte Kunst, hrsg. v. Carl Georg Heise und Hans Mardersteig, zweites Jahr 1920, München 1920, 1-4.
- HEISE 1971: Carl Georg Heise, Ich verstehe die Welt nicht mehr, in: GROHN/STUBBE 1971, 83-87.
- HELLERICH 1995: Siegmund Hellerich, Religionizing, Romanizing, Romantics: The Catholico-Christian Camouflage of the Early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1995.
- HEMKEN 1988 a: Kai-Uwe Hemken, Proun, Proun und nochmals Proun – El Lissitzky – die Technik und die Mittel der Kommunikation, in: NOBIS 1988, 44-53.
- HEMKEN 1988 b: Kai-Uwe Hemken, Eine Ausstellung ohne Bilder: Der Prounenraum von El Lissitzky, in: NOBIS 1988, 190-201.
- HENDERSON 1983: Linda Dalrymple Henderson, The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton 1983.
- HENNINGS/SCHUCK-WERSING/VÖLZ/WERSING 1996: Ralf-Dirk Hennings/Petra Schuck-Wersig/Horst Völz/Gernot Wersig, Digitalisierte Bilder im Museum, Technische Tendenzen und organisatorisches Umfeld, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 14, Opladen 1996.
- HENRICH 2001: Dieter Henrich, Versuch über Kunst und Leben – Subjektivität Weltverstehen Kunst, München/Wien 2001.
- HERDER 1829: Johann Gottfried von Herder, Sämtliche Werke, Bd. 29, 30, Zur Philosophie der Geschichte, Erster Theil zwischen 1801 und 1803, hrsg. von Johann von Müller, Stuttgart/Tübingen 1829.
- HERRMANN 1985: Friedrich-Wilhelm von Herrmann, „Kunst und Technik“, in: Heidegger Studies Vol. 1, Illinois 1985.

- HERRMANN 1994: Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Heideggers Philosophie der Kunst, Frankfurt a.M.1994².
- HERZOGENRATH XI 2001: Wulf Herzogenrath, Vortrag und Statement beim Herbsttreffen der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund am 19. November in Düsseldorf, Thema des Treffens: Künstlerkuratoren und die historische Ordnung des Kunstmuseums (eine Reaktion auf Jean-Hubert Martins Neugestaltung des museums kunst palast).
- HESSE-FRIELINGHAUS 1971: Herta Hesse-Frielinghaus (Hrsg.), Karl Ernst Osthaus: Leben und Werk, Recklinghausen 1971.
- HILLEBRAND 2001: Anne-Katrin Hillebrand, Erinnerung und Raum – Friedhöfe und Museen in der Literatur, Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 341, Würzburg 2001.
- HILLER/MARTIN 2000: Susan Hiller/Sarah Martin, The Producers: Contemporary Curators in Conversation (2), B. READ / FOUR, Gateshead 2001.
- HILLER/MARTIN 2001: Susan Hiller/Sarah Martin, The Producers: Contemporary Curators in Conversation (3), B. READ / FIVE, Gateshead 2001.
- HIRSCHBERGER 1991: Johannes Hirschberger, Geschichte der Philosophie Band: 2, Neuzeit und Gegenwart, Sonderausg. d. 13. Aufl., Freiburg 1991
- HOFFMANN 1981: Hilmar Hoffmann, Kultur für alle – Perspektiven und Modelle, Frankfurt/M. 1981.
- HOFFMANN 1999: Hilmar Hoffmann (Hrsg.), Das Guggenheim-Prinzip, Köln 1999.
- HOFFMANN 1995: Justin Hoffmann, Destruktionskunst – Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre, München 1995.
- HOFFMANN 2000: Justin Hoffmann, „Man zerknicke und turbuliere“ – Kurt Schwitters und die Aktionskunst der 60er Jahre, in: MEYER-BÜSER/ORCHARD 2000, 302-309.
- HOFMANN 1970: Werner Hofmann, Kunstbegriff und Museumskunst, in: BOTT 1970, 116-122.
- HOHENZOLLERN/SCHUSTER 1996: Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Manet bis van Gogh – Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, München/New York 1996.

- HOLTMANN 1998, Heinz Holtmann, Keine Angst vor der Kunst – Moderne Kunst erkennen, sammeln und bewahren, Düsseldorf/München 1998.
- HOMBURGER 1924: Otto Homburger, Museumskunde, Breslau 1924.
- HUDSON 1975: Kenneth Hudson, A Social History of Museums – What the Visitors Thought, London/Basingstoke 1975.
- HUDSON 1987: Kenneth Hudson, Museums of Influence, Cambridge 1987.
- HUELSENBECK 1957, Richard Huelsenbeck, Dada and Existenzialismus, in: VERKAUF 1957, 50-51.
- HUFNAGEL 1995: Florian Hufnagel, Die Neue Sammlung, in: STIFTUNG PINAKOTHEK DER MODERNE 1995, 24-25.
- HUGNET 1951: Georges Hugnet, The Dada Spirit in Painting, in: MOTHERWELL 1951, 122-196.
- HÜNNEKES 2002: Annette Hünnekes, Expanded Museum – kulturelle Einrichtungen und virtuelle Realitäten, Bielefeld 2002.
- IMPEY/MACGREGOR 1985: Oliver Impey/Arthur Macgregor (Hrsg.), The origins of museums – the cabinet of curiosities in sixteenth – and seventeenth century europe, Oxford 1985 in KRÄMER/JOHN 1998, 42-52.
- JAEGER/LÜTHE 1983: Petra Jaeger/Rudolf Lütke (Hrsg.), Distanz und Nähe, Würzburg 1983.
- JAHERE 1996: Lutz Jahre, Das gedruckte Museum von Pontus Hulten – Kunstaussstellungen und ihre Bücher, Ostfildern 1996.
- JASCHKE 1983: Gerhard Jaschke, Geborgenheit in einem möglichen Ganzen – das leben ein fest – das orgien mysterien theater von hermann nitsch (ein paar einleitende Bemerkungen), in: NITSCH 1983, 8-15.
- JETELOVA 2001: Magdalena Jetelová, McDonalds oder MAK, in: NOEVER 2001a, 10-14.
- JETELOVA/LISKA 2001: Magdalena Jetelová/Pavel Liška, Zur Pauperisierung der Phantasie, in: NOEVER 2001a, 15-24.
- JOACHIMIDES 2001: Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001.
- JOACHIMIDES/KUHRAU/VAHRSON/BERAU 1995: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nicolaus Berau, Museumsinszenierungen: Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums – Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Basel/Dresden 1995.

- JOHNSON 1982: Ellen Johnson (Hrsg.), American Artists from 1940-1980, New York 1982.
- JOLY 2000: Jean-Baptiste Joly (Hrsg.), Solitude im Museum – Ein Ausstellungsprojekt der Akademie Schloss Solitude, der Staatsgalerie Stuttgart und des Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Stuttgart 2000.
- JUSTI 1930: Ludwig Justi, Der Zwickauer Skandal, in: MUSEUM DER GEGENWART, Jahrgang 1, Heft II, Berlin 1930, 49-60.
- KALDEWEI 1990: Gerhard Kaldewei, Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegungen 1900-1933 – eine historisch-systematische Untersuchung zur Identifikation und Legitimation der Museumspädagogik, Frankfurt a.M. 1990.
- KANDINSKY 1952: Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Bern 1952⁴.
- KANDINSKY 1955: Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zur Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern-Bümpliz 1955³.
- KANT 1913: Imanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Kants gesammelte Schriften, Bd. hrsg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1913.
- KANZ 1996: Roland Kanz (Hrsg.), Giorgio Vasari: Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelangelo Buonarroti, Stuttgart 1996.
- KAPROW 2001: Allan Kaprow, Tod im Museum. Wo seid Ihr, süße Muse?, in KRAVAGNA 2001, 10-11.
- KAPROW/SMITHSON 2001: Was ist ein Museum? – Ein Gespräch, in: KRAVAGNA 2001, 12-16.
- KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM 2002a: Karl-Ernst-Osthaus-Museum (Hrsg.): Museutopia, Begleitbroschüre zum Ausstellungsprojekt Museutopia – Schritte in Andere Welten 11.Juni – 15. Oktober 2002 am Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Hagen 2002.
- KARL-ERNST-OSTHAUS-MUSEUM 2002b: Karl-Ernst-Osthaus-Museum (Hrsg.): The Museum of Jurassic Technology – Das Museum Kirchnerianum – Die Welt besteht aus geheimen Verknüpfungen, Hagener Hefte zur Kunst- & Kulturgeschichte 2, Hagen 2002.
- KEENAN 1996: Thomas Keenan (Hrsg.), The end(s) of the Museum – Els límits del museu, Fondació Tàpies, Barcelona 1996.

- KELLEIN 1986: Thomas Kellein, „Fröhliche Wissenschaft“ – Das Archiv Sohm, Stuttgart 1986.
- KELLER 1989: Albert Keller, Sprachphilosophie, Freiburg/München 1989².
- KELLER 1990: Albert Keller, Allgemeine Erkenntnistheorie, Stuttgart/Berlin/Köln 1990².
- KLAUSEWITZ 1975: Wolfgang Klausewitz (Hrsg.), Museumspädagogik – Museen als Bildungsstätten, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, Frankfurt am Main 1975.
- KLEE 1956: Paul Klee, Das bildnerische Denken, Basel/Stuttgart 1956.
- KLEIHUES/SCHEER 1996: Joseph Paul Kleihues/Thorsten Scheer (Hrsg.), Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin/Köln 1996.
- KLEIN 1996: Armin Klein, Museen – die Gewinner des Kulturboms der 80er Jahre, in: ZIMMER 1996, 289-296.
- KLEIN 2001: Armin Klein, Kulturmarketing – Das Marketingkonzept für Kulturbetriebe, München 2001.
- KLEIN 1990, Hans-Joachim Klein, Der gläserne Besucher: Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 8, Berlin 1990.
- KLEIN 1992: Hans-Joachim Klein, Kunst-Rezeption – Kühle Annäherung an ein heißes Thema, Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, Heft 3, Karlsruhe 1992.
- KLEIN 1994: Hans-Joachim Klein, Vom Präsentieren zum Vermitteln, Fachtagung am Grassi-Museum in Leipzig im Mai 1993, Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, Heft 5, Karlsruhe 1994.
- KLEIN/WÜSTHOFF-SCHÄFER 1990: Hans-Joachim Klein/Barbara Wüsthoff-Schäfer, Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf Besucher, Materialien aus dem Institut für Museumskunde, Heft 32, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- KLOTZ 1989: Heinrich Klotz, Programm - Zentrum für Kunst und Medientechnologie und Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Ergänzende Ausführungen zum „Konzept `88“, Karlsruhe 1989.
- KLOTZ 1997: Heinrich Klotz, Kunst der Gegenwart – Museum für Neue Kunst – ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München/New York 1997.

- KLOTZ 1998: Heinrich Klotz, Das Museum als „Gemischtwarenladen“,
in: MUSEUMSKUNDE 63, 2/1998, 9-13.
- KLOTZ 1999²: Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne,
Postmoderne, Zweite Moderne, München 1996.
- KLUGE 1995: Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen
Sprache, bearb. von Elmar Sebold, Berlin/New York 1995²³.
- KLÜSER/HEGEWISCH 1991: Bernd Klüster/Katharina Hegewisch (Hrsg.), Die
Kunst der Ausstellung – eine Dokumentation dreißig exemplarischer
Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Leipzig 1991.
- KNAPP 1920: F. Knapp, Randbemerkungen zur Valentinerschen Museumsschrift,
in: MUSEUMSKUNDE XV, Berlin/Leipzig 1920, 70-79.
- KOCH 1983, Georg Friedrich Koch, Ausgestellte Kunst wird Ausstellungskunst:
Wandlungen der Präsentation von Kunst im 20. Jahrhundert,
in: FILLITZ/PIPPAL 1986, 147-159.
- KOCH 2002: Anne Koch, Museumsmarketing: Ziele – Strategien – Maßnahmen,
mit einer Analyse der Hamburger Kunsthalle, Bielefeld 2002.
- KOCKELMANS 1985: Joseph J. Kockelmans, „Heidegger on art and artworks“,
Dordrecht u.a. 1985.
- KÖHN 1931: Heinz Köhn, Original und Faksimile, in: MUSEUMSKUNDE III,
Heft 1, 1931, 53-58.
- KOMMUNALE GEMEINSCHAFTSSTELLE 1988: Kommunale Gemeinschafts-
stelle (KGSt), Die Museen. Besucherorientierung und Wirtschaftlichkeit,
Köln 1988.
- KOSLOWSKI 1988: Peter Koslowski, Die postmoderne Kultur, München 1988.
- KOTLER/KOTLER 1998: Neil Kotler/Philip Kotler, Museum strategy and
marketing: designing missions, building audiences, generating revenue and
resources, San Francisco 1998.
- KOZLOFF 1971: Max Kozloff, The contemporary museum: Under the corporate
wing, in: O'DOHERTY 1972, 145-160.
- KRAFT 1984: Peter Kraft, „Das anfängliche Wesen der Kunst“, Frankfurt a.M.
1984.
- KRÄMER/JOHN 1998: Harald Krämer/Hartmut John (Hrsg.), Zum Bedeutungs-
wandel der Kunstmuseen, Publikation der Abteilung Museumsberatung Nr.4
des Landschaftsverbandes Rheinland, Rheinisches Archiv- und Museums-
amt, Nürnberg 1998.

- KRAVAGNA 2001: Christian Kravagna, Das Museum als Arena – Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001.
- KROMREY 1998: Helmut Kromrey, Empirische Sozialforschung – Modelle und Methoden der Datenerhebung und Datenauswertung, Opladen 1998⁸.
- KRUSZYNSKI 2000: Anette Kruszynski, „Mein Ziel ist das Merzgesamtkunstwerk.“ – Zur Einheit des Œvre von Kurt Schwitters, in: BÜSER/ORCHARD 2000, 252-259.
- KU siehe KANT.
- KUHN 1926: Alfred Kuhn, „Der Film als Mittel zur Popularisierung der Museen“, in: DER CICERONE – Halbmonatsschrift für Künstler/Kunstfreunde und Sammler, hrg. von Georg Biermann, XVIII. Jahrgang, Berlin 1926, 686.
- KULTERMANN 1996: Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte – Der Weg einer Wissenschaft, München 1996 (1966).
- LACH 1981: Friedhelm Lach (Hrsg.), Kurt Schwitters – Das Literarische Werk, Band 5, Manifeste und kritische Prosa, Köln 1981.
- LAMPUGNANI 1999: Mangago Vittorio Lampugnani, Die Architektur der Kunst - Zu den Museen der neunziger Jahre, in: LAMPUGNANI/SACHS 1999, 11-14.
- LAMPUGNANI/SACHS 1999: Mangago Vittorio Lampugnani/Angeli Sachs, Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999.
- LANGE 1999: Barbara Lange, Joseph Beuys, Richtkräfte einer neuen Gesellschaft - der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999
- LEISER 1970: Erwin Leiser, „Hans Richter – ich lebe in der Gegenwart“, Dokumentarfilm im Auftrag des ZDF, Duisburg 1970.
- LEPIK 1996: Andres Lepik, Das Kunstmuseum, in: BREITENSTEIN 1996, 141-146.
- LEPPIEN 1970: Helmut R. Leppien, Das Museum hat einen Januskopf, in: BOTT 1970, 171-174.
- LEWISON 1999: Jeremy Lewison, Interpreting Pollock, London 1999.
- LICHTWARK 1887: Alfred Lichtwark, Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1887.
- LICHTWARK 1902: Alfred Lichtwark, Drei Programme, Die Grundlagen der künstlerischen Bildung – Studien von Alfred Lichtwark, Berlin 1902².
- LICHTWARK 1917: Alfred Lichtwark, Hamburgische Aufsätze, Hamburg 1917.

- LIND V 2001: Maria Lind, Beitrag zum Kuratorensymposium Perspektiven I – Museum der Kunst des 21. Jahrhunderts, am 26./27. Mai 2001, Kulturforum Westfalen, im Westfälischen Landesmuseum Münster.
- LINDNER 1976: Burkhart Lindner, „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? – Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen, in: LÜDKE, 72-104.
- LISSITZKY 1922: El Lissitzky, Die Überwindung der Kunst, wiederabgedruckt in NOBIS 1988, 70-71.
- LISSITZKY 1925: El Lisitzky, K. und Pangeometrie, in: Europa-Almanach, hrsg. von Carl Einstein u.a., Potsdam 1925, 103-113.
- LISSITZKY-KÜPPERS 1967: Sophie Lissitzky-Küppers (Hrsg.): El Lissitzky – Maler Architekt Typograph Fotograf, Erinnerungen Briefe Schriften, Dresden 1967.
- LOERS 1994: Veit Loers, Aus...stellung – Die Krise der Präsentation; Regensburg 1994.
- LÜDKE 1976: W. Martin Lüdke (Hrsg.), ‚Theorie der Avantgarde‘ – Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt am Main 1976.
- MACDONALD 2000: Sharon J. Macdonald, Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: BEIER 2000, 123-148.
- MACGREGOR 1985: Arthur Macgregor, The Cabinet of Curiosities in Seventeenth Century Britain, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, 147-158.
- MACK 1999: Gerhard Mack, Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, Basel/Berlin/Boston 1999.
- MAGIRUS/MARX 1992: Heinrich Magirus/Harald Marx, Gemäldegalerie Dresden/Leipzig 1992.
- MALRAUX 1949: André Malraux, Psychologie der Kunst: Das imaginäre Museum, Baden-Baden 1949.
- MALSCH 1997: Friedrich Wilhelm Malsch, Künstlermanifeste – Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus, Weimar 1997.
- MANN/GERLACH 1995: Heinz Herbert Mann/Peter Gerlach (Hrsg.), Regel und Ausnahme – Festschrift für Hans Holländer, Aachen/Leipzig/Paris 1996.
- MARCUSE 1965: Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders., Kultur und Gesellschaft, Frankfurt 1965, 56-101.

- MARTIN 1995: Jean Hubert Martin, The Musée Sentimental of Daniel Spoerri,
in: COOKE/WOLLEN 1995, 54-67.
- MARTIN 2001: Jean Hubert Martin, Altäre-Kunst zum Niederknien,
Ostfildern 2001.
- MARTIN/NORDGREN 2000: Sarah Martin/Sune Nordgren, New Sites New Art
– First BALTIC International Seminar 7-9 April 2000, Gateshead 2000.
- MATHIEU 1963: Georges Mathieu, Au-delà du Tachisme, Paris 1963.
- MATHIEU 1997: Thomas Mathieu, Kunstauffassung und Kulturpolitik im
Nationalsozialismus – Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred
Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm
Frick, Saarbrücken 1997.
- MCLUHAN 1994: Herbert Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle -
Understanding media, Fundus 127, Dresden/Basel 1994.
- MC SHRINE 1999: Kynaston Mcshrine (Hrsg.), The Museum as a Muse – Artists
Reflect, Museum of Modern Art, New York 1999.
- MEIER/REUST 2000: Thomas Dominik Meier, Hans Rudolf Reust (Hrsg.),
Medium Museum – Kommunikation und Vermittlung in Museen für Kunst
und Geschichte, Bern/Stuttgart/Wien 2000.
- MEIER-GRAEFE 1913: Julius Meier-Graefe, Das Museum – Dem Andenken
Tschudis, in: NEUE RUNDSCHAU 24 (1913), Nr.1, Berlin 1913, 29-49.
- MEIER-GRAEFE 1914: Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der
Modernen Kunst, München 1914².
- MEIER-SOLGK 2000: Frank Meier-Solgk, Architektur und Kunst,
in: MUSEUMSKUNDE 65 1/00, 13-17.
- MESSER 1971, Thomas M. Messer, Impossible Art: Why it is,
in: GROHN/STUBBE 1971, 133-136.
- MEYER-BÜSER/ORCHARD 2000: Susanne Meyer-Büser/Karin Orchard
(Hrsg.), Aller Anfang ist Merz – von Kurt Schwitters bis heute,
Ostfildern-Ruit, 2000.
- MICHELS/WARNKE 1998: Karen Michels/Martin Warnke (Hrsg.), Erwin
Panofsky – Deutschsprachige Aufsätze in zwei Bänden, Berlin 1998.
- MIKUS 1997: Anne Mikus, Firmenmuseen in der BRD – Schnittstelle zwischen
Kultur und Wirtschaft, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 12,
Opladen 1997.

- MISSELBCK 1980: Reinhold Mißelbeck, Das Museum als Traditionsproduzent – Strukturanalytische Betrachtungen zum Verhältnis von Antikunstströmungen und Reformtendenzen in der Musealen Vermittlung von Kunst, Bonn 1980.
- MOELLER 1985: Magdalena Moeller (Bearb.), Sprengl Museum Hannover – Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts, Hannover 1985
- MOELLER 1987: Magdalena Moeller (Hrsg.), Die Abstrakten Hannover – internationale Avantgarde 1927-1935, Sprengel-Museum, Hannover 1987.
- MOOS 1999: Stanislaus von Moos, Museums-Explosion - Bruchstücke einer Bilanz, in: LAMPUGNANI/SACHS 1999, 15-27.
- MOSEBACH 1989: Martin Mosebach, The Castel, the Eagle, and the Secret of the Pictures, in: GOLDWATER/COMPTON 1989, 170-182.
- MOTHERWELL 1951: Robert Motherwell (Hrsg.), The Dada Painters and Poets, New York 1951.
- MÜHL 1986: Otto Mühl, Einleitungstext (ohne Seitenangabe) in Otto Mühl – Ausgewählte Arbeiten 1963-1986, Friedrichshof 1986.
- MUNDT 1974: Barbara Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974.
- MUSEUM DER GEGENWART: Museum der Gegenwart – Zeitschrift der Deutschen Museen für neuere Kunst, hrsg. von Ludwig Justi, Berlin 1930-1932.
- MUSEUM IN PROGRESS 2000 1, 1-1: Museum in Progress (Hrsg.), Modularer Katalog Volume 1.1/2000 in drei Bänden, Wien 2000.
- MUSEUM KUNST PALAST 2002: Museum Kunst Palast, Informationsleporello des museums kunst palast Düsseldorf zum Programm Februar – Mai 2002, Düsseldorf 2002.
- MUSEUM KUNST PALAST 2001a, museum kunst palast (Hrsg.), Künstlermuseum – Verzeichnis der Werke, (Begleitheft zur Neugestaltung der Sammlung des museums kunst palast), Düsseldorf 2001.
- MUSEUM KUNST PALAST 2001b, museum kunst palast (Hrsg.), Broschüre zu den Veranstaltungen Februar-Mai 2002, Düsseldorf 2002.
- MUSEUMSKUNDE hrsg. vom Deutschen Museumsbund (offizielles Organ des Deutschen Museumsbundes) Berlin/Leipzig 1905.
- MUSEUMSMAGAZIN, Aus Museen u. Sammlungen in Baden-Württemberg, hrsg. von der Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg –

- Württembergischen Landesmuseum Stuttgart in Verbindung mit dem
Badischen Landesmuseum Karlsruhe – in Zusammenarbeit mit dem
Museumsverband Baden-Württemberg e.V., Stuttgart.
- MUSEUMSVEREIN MÖNCHENGLATTBACH 1986: Museumsverein
Mönchenglattbach (Hrsg.), 7 Vorträge zu Joseph Beuys: 1986, Köln 1986.
- N I: siehe HEIDEGGER.
- NAUMANN 1999: Francis M. Naumann, Marcel Duchamp – The art of making
art in the age of mechanical reproduction, New York 1999.
- NEICKLIUS 1727: Caspar Friedrich Neicklius, Museographia, oder Anleitung
zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder
Raritätenkammern, Leipzig/Breslau 1727.
- NEUE MUSEUMSKUNDE – Theorie und Praxis der Museumsarbeit, hrsg. vom
Rat für Museumswesen beim Ministerium der Deutschen Demokratischen
Republik, Berlin 1957-1989.
- NEUES MUSEUM NÜRNBERG 2000: Neues Museum Nürnberg – Staatliches
Museum für Kunst und Design, (Prestel Museumsführer), München London
New York 2000.
- NEWHOUSE 1998: Victoria Newhouse, Wege zu einem neuen Museum –
Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.
- NEWROW 1986: Oleg Nevrow, His majesty's cabinet and Peter I's
Kunstkammer, in: IMPEY/MACGREGOR 1986, 54-61.
- NIETZSCHE: Friedrich Nietzsche, Gesammelte Werke, Kritische Studienausgabe
in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München
1967ff.
- NIPPERDEY 1998: Thomas Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand,
Stuttgart 1998.
- NITSCH 1983: Hermann Nitsch, O.M. Theater Lesebuch, Wien 1983.
- NITSCH 1985: Hermann Nitsch, Der gesichtssinn im orgien mysterien theater,
aus Was 46/85, Hefte für Kultur und Politik, Graz 1985.
- NOAK 1931: Hermann Noak, Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine
Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.-9. Oktober 1930, Bericht im Auftrage des
Ortsausschusses, Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine
Kunstwissenschaft, Bd. 25, Stuttgart 1931.
- NOBIS 1988: Norbert Nobis (Hrsg.), El Lissitzky 1890-1941 – Retrospektive
Sprengel Museum Hannover, Frankfurt a.M./Berlin 1988.

- NOBIS BEATRIX 1988: Beatrix Nobis, Das Abstrakte Kabinett in Hannover und andere Demonstrationsräume El Lissitzkys, in: NOBIS 1988, 220-231.
- NOBIS BEATRIX 1991: Beatrix Nobis, El Lissitzky, Der ‚Raum der Abstrakten‘ für das Provinzialmuseum Hannover 1927/28, in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, 76-83.
- NOEVER 1998a: Peter Noever (Hrsg.), Otto Mühl 7, Wien 1998.
- NOEVER 1998b: Peter Noever (Hrsg.), Out of Actions – zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979, Ostfildern 1998.
- NOEVER 2001a: Peter Noever (Hrsg.), Das diskursive Museum, Wien 2001.
- NOEVER 2001b: Peter Noever (Hrsg.), Museen ohne Zukunft / Museums without Futures – Künstlerpositionen / Artists Postitions, Wien 2001.
- NOEVER/MÜLLER/EMBACHER 2001: Peter Noever/Sepp Müller/Michael Embacher, Heaven’s Gift. Eine neue programmatische Strategie zur Präsentation zeitgenössischer Kunst, Ostfildern-Ruit 2001.
- O’DOHERTY 1972: Brian O’Doherty (Hrsg.), Museums in Crisis, New York 1971.
- OBRIST 2000: Hans Ulrich Obrist, Gilane Tawadros and Hans Ulrich Obrist in conversation, in: HILLER/MARTIN 2000a, 11- 44.
- OBRIST 2001: Hans Ulrich Obrist, Museums are the Answer what is the Question, unveröffentlichter Vortrag bei „Curating Now: Imaginative Practice/Public Responsibility," Symposium, Philadelphia 2000.
- OELLERS 1995: Adam C. Oellers, Der „erweiterte Kunstbegriff“ – auch eine Aufgabe des Museums? in MANN/GERLACH 1995, 299-312.
- OELLERS/SPIEGEL 1995: Adam C. Oellers/Sabine Spiegel, „Wollt ihr das totale Leben?“ – Fluxus und Agitpop der 60er Jahre in Aachen, Aachen 1995.
- OELMÜLLER 1965: Willi Oelmüller, Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, in: Philosophisches Jahrbuch Jg. 73 I, München 1965, 75-94.
- OLBRICH 1993: Harald Olbrich u. a (Hrsg.), „Lexikon der Kunst“, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig 1993.
- PANOFISKY 1930: Erwin Panofsky, Original und Faksimilereproduktion, Erstveröffentlichung in DER KREIS – Zeitschrift für künstlerische Kultur, Organ der Hamburger Bühnen, hrsg. von Ludwig Bennighoff, Nr. 7,

- Hamburg 1930, wiederabgedruckt in MICHELS/WARNKE 1998, 1078-1090.
- PANOFSKY 1975: Erwin Panofsky, Sinn und Bedeutung in der bildenden Kunst, (Meaning in the Visual Arts), Köln 1975.
- PAULI 1919: Gustav Pauli, Das Kunstmuseum der Zukunft, in: PAULI/KROETSCHAU 1919, 3-19.
- PAULI 1930: Gustav Pauli, Die Museen und die Kunst unserer Zeit, in: MUSEUMSKUNDE II, 1, 1930, 97-101.
- PAULI/KROETSCHAU 1919: Gustav Pauli/Karl Kroetschau (Hrsg.), Die Kunstmuseen und das deutsche Volk, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, München 1919.
- PEINE 2003: Sybille Peine, Zergehen, vergehen, zerfallen, verkratzen – Das Schaulager in Basel – ein neues Museum und Depot für fragile zeitgenössische Kunstwerke, in: STUTTGARTER ZEITUNG Nr. 127, Mittwoch, 4. Juni 2003, S.29.
- PETROPOULOS 1999: Jonathan Petropoulos, Kunstraub und Sammelwahn – Kunst und Politik im Dritten Reich, Berlin 1999.
- PETZET 1983: Heinrich W. Petzet, Auf einen Stern zugehen - Begegnungen mit Martin Heidegger 1929-76, Frankfurt a.M. 1983.
- PEVSNER 1976: Nikolaus Pevsner, A History of Building Types, London 1976.
- PEVSNER 1986: Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.
- PhU: siehe WITTGENSTEIN
- PLAGEMANN 1967: Volker Plagemann, Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870 – Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm, München 1967.
- PLATON: Platon: Der Staat, Werke in acht Bänden, vierter Band; hrsg. von Dietrich Kurz, Darmstadt 1990.
- POMIAN 1998: Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln, Berlin 1998².
- POSER 2001: Hans Poser, Wissenschaftstheorie – Eine philosophische Einführung, Stuttgart 2001.
- PREISS/STAMM/ZEHNDER 1990: Achim Preiß/Karl Stamm/Frank Günter Zehnder, Das Museum – Die Entwicklung in den 80er Jahren, Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag, München 1990.

- PREZIOSI 2001: Donald Preziosi, *Haunted by Things. Utopias and Their Consequences*, Vortrag gehalten am 3.3.2001 im Hohenhof Hagen.
- PROBST/SCHÄDLICH 1988: Hartmut Probst/Christian Schädlich (Hrsg.), *Walter Gropius – Ausgewählte Schriften*, Berlin 1988.
- PUTNAM 1990: Hilary Putnam, *Die Bedeutung von „Bedeutung“*, Frankfurt a.M. 1990².
- QUBECK 1999: Susan Qubeck, *Museumsmarketing im Internet – Grundlagen, Anwendungen, Beispiele*, Bielefeld 1999.
- RASSMUNSEN 1977: Holger Rasmussen, *Nationalmuseen in den nordischen Ländern*, in: DENEKE/KAHSNITZ 1977, 37-42.
- RAVE 1969: Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie in Berlin*, Berlin 1969.
- RAVE 1987: Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Berlin 1987.
- RECK 1998: Hans Ulrich Reck, *Inszenierung und Tiefe, Oberfläche und Archiv – Gedanken wider den Strukturwandel des Kunstmuseums*, in: KRÄMER/JOHN 1998, 52-55.
- REDSLOB 1919: Edwin Redslob, *Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen*, in: PAULI/KROETSCHAU 1919, 64-75.
- REISING 1977: Gert Reising, *Die englische Museumsbewegung in der Zeit der Weltausstellung von 1862*, in: DENEKE/KAHSNITZ 1977, 99-106.
- REUBER 1988: Rudolf Reuber, *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, München 1988.
- RIHA/SCHÄFER 1994: Karl Riha/Jürgen Schäfer (Hrsg.), *DADA total – Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart 1994.
- RIHA/WENDE-HOHENBERGER 1995: Karl Riha/Waltraud Wende-Hohenberger (Hrsg.), *Dada Zürich – Texte, Manifeste, Dokumente*, Stuttgart 1995.
- RÖLL 1998: Franz Josef Röhl, *Mythen und Symbole in populären Medien: Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*, Frankfurt a.M. 1998.
- RÖMER 2001: Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.

- ROTH 200: Harriet Roth, Der Anfang der Museumslehre in Deutschland : {das Traktat "Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi" von Samuel Quicquiberg}, Berlin 2000
- RÜCKERT/SEGELKEN 1995: Claudia Rückert/Barbara Segelken, Im Kampf gegen den „Ungeschmack“. Das Kunstmuseum im Zeitalter der Industrialisierung, in: JOACHIMIDES/KUHRAU/VAHRSON/BERAU 1995, 108-121.
- RUGOFF 1995: Ralph Rugoff, Beyond Belief – The Museum as Metaphor, in: COOKE/WOLLEN 1995, 69-81.
- SAUERLANDT 1930: Max Sauerlandt, Die deutschen Museen und die deutsche Gegenwartskunst, in: MUSEUM DER GEGENWART, Jahrgang 1, 1930-1931, 4-17.
- SCHÄFER 1996: Hermann Schäfer (Hrsg.), Museen und ihre Besucher – Herausforderungen in der Zukunft, Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Berlin 1996.
- SCHEER 1996: Britta Schmitz (Red.), Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin/München 1996.
- SCHEFFLER 1950: Karl Scheffler, Kunst ohne Stoff, Überlingen 1950.
- SCHEICHER 1986: Elisabeth Scheicher, Zur Entstehung des Museums im 16. Jahrhundert. Ordnungsprinzipien und Erschließung der Ambraser Sammlung Erzherzog Friedrich II. in FILLITZ/PIPPAL 1986, 43-52.
- SCHERER 1913: Valentin Scherer, Deutsche Museen – Entstehung und Kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen, Jena 1913.
- SCHEURER 2001: Hans Scheurer (Hrsg.), Presse und Öffentlichkeitsarbeit für Kultureinrichtungen – Ein Praxisleitfaden, Bielefeld 2001.
- VON SCHLOSSER 1978: Julius von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance – ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Braunschweig 1978².
- SCHMALENBACH 1971: Werner Schmalenbach, Kunst und Gesellschaft – heute. Abschied von der Kunst?, in: GROHN/STUBBE 1971, 207-229.
- SCHMALENBACH 2000: Werner Schmalenbach, Kunst! – Reden – Streiten – Schreiben, Köln 2000.
- SCHMIDT 2001: Schmidt, Johann-Karl (Hrsg.), Joan Jonas – Performance Video Installation 1968-2000, Stuttgart 2001.

- SCHMIDT-BERGMANN 1993: Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Futurismus – Geschichte, Ästhetik, Dokumente, Reinbeck 1993.
- SCHMIDT-GROHE 1995: Johanna Schmidt-Grohe, Vier Museen unter einem Dach, in: VON DER BURG 1995, 37-39.
- SCHMIED 1970: Wieland Schmied, Der Auftrag lautet Gegenwart, in: BOTT 1970, 248-256.
- SCHNECKENBURGER 2001: Manfred Schneckenburger, Museum zwischen Zweifeln und Begierde, in: HAMBURGER KUNSTHALLE 2001, 19-26.
- SCHNEEDE 2000: Uwe M. Schneede (Hrsg.), Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?, Köln 2000.
- SCHNEEDE 2001: Uwe M. Schneede, Die Künstler und das Museum, in: HAMBURGER KUNSTHALLE 2001, 6-18.
- SCHREINER/WECKS 1988: Klaus Schreiner/Heinz Wecks, Geschichte des Musealwesens, Studien zur Museologie. Institut für Museumswesen, Bd. 30, Berlin 1988.
- SCHUCK-WERSIG/WERSIG 1999: Petra Schuck-Wersig/Gernot Wersig, Museumsmarketing in den USA: neue Tendenzen und Erscheinungsformen, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 15, Opladen 1999.
- SCHULZE 1997: Gerhard Schulze, Die Erlebnis-Gesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a.M./New York 1997⁷.
- SCHULZ-HOFFMANN 1995, Carla Schulz-Hoffmann, Die Staatsgalerie moderner Kunst, in: STIFTUNG PINAKOTHEK DER MODERNE 1995, 6-7.
- SCHULZ-HOFFMANN 2002: Carla Schulz-Hoffmann, Podium für den Prozess, in: Kunstzeitung Nr.74, Oktober 2002, 17.
- SCHUMACHER 1989: Ursula Schumacher (Hrsg.), Bildende Kunst und Lebenswelt – Festschrift für Hans Wille, Hamm 1989.
- SCHUMANN 1991: Klaus Schumann (Hrsg.), sankt ziegenzack springt aus dem ei – Texte, Bilder und Dokumente zum Dadaismus in Zürich, Hannover und Köln, Leipzig/Weimar 1991.
- SCHUPACH 1985: Wilhelm Schupach, Some Cabinets of Curiosities in European Academic Institutions, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, 169-178.
- SCHWARZ/LOERS 1988: Dieter Schwarz/Veit Loers (Red.), Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus Wien 1960-1965, Klagenfurt 1988.

- SCHWARZ/SHAW 1996: Hans Peter Schwarz/Jeffrey Shaw, Perspektiven der Medienkunst – Museumspraxis und Kunstwissenschaft – Antworten auf die digitale Herausforderung, Dokumentation der Symposien „Neue Medien – Neue Kriterien?“ und „Das digitale Museum“ im Rahmen des Medienkunst-festivals „Multimediale 4“ im Mai 1995 in Karlsruhe, Karlsruhe 1996.
- SCHWEEGER 2001: Elisabeth Schweeger, Verkommene Ufer – Kunstmaterial. Von notwendigen Anachronismen wider die globale Infantilisierung, in: NOEVER 2001a, 32-41.
- SEDLMAYR 1955: Hans Sedlmayer, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955.
- SEDLMAYR 1948: Hans Sedlmayer, Verlust der Mitte - die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948
- SEELIG 1985: Lorenz Seelig, The Munich *Kunstammer* 1565 – 1807, in: IMPEY/MACGREGOR 1985, 76-89.
- SEILER 1970: Harald Seiler, Das Museum zwischen vorgestern und übermorgen, in: BOTT 1970, 256-263.
- SEROTA 2000: Nicholas Serota, Experience or Interpretation – The Dilemma of Museums of Modern Art, London 2000.
- SEUBOLD 1993: Günter Seubold, Die nachgelassenen Klee-Notizen, in: HEIDEGGER STUDIES 9, 5-12.
- SHEEHAN 2000: James J. Sheehan, Museums in the German Art World – From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism, Oxford/New York u.a. 2000.
- SHEEHAN 2002: James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen – Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002 (deutsche Ausgabe von SHEEHAN 2000).
- SIMPSON 1997: Elizabeth Simpson, The spoils of war – World War II and 1st Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property, New York 1997.
- SLOTERDIJK 1987: Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt a.M. 1987.
- ŠLOVSKIJ 1988: Victor Šlovskij, Dritte Fabrik, Frankfurt am Main 1988.
- SMITH 1989: Charles Saumarez Smith, Museums, Artefacts and Meanings, in: VERGO 2000, 6-22.

- SMOLIK 1991: Noemi Smolik, Letzte Futuristische Ausstellung 0,10, Petrograd 1915 – das Ende einer Entwicklung, in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, 64-69.
- SONTAG 1980: Susan Sontag, Kunst und Antikunst – Essays, München/Wien 1980.
- SP: siehe HEIDEGGER.
- SPAHN 1999: Barbara Spahn, Piero Manzoni (1933-1963) – Seine Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben, München 1999.
- SPIEGL 1998: Andreas Spiegl, Das Museum: Auf seinem Weg vom Ort zum Raum, vom Archiv zum Pool und zurück in KRÄMER/JOHN 1998, 28-34.
- STEINWÄRDER 1992: Corinna Steinwärdner, Etappen der Musealisierung von den Anfängen bis zur Romantik, in: Museumsmagazin Bd. 5, Museumsarbeit: zwischen Bewahrungspflicht und Publikumsanspruch, hrsg. von der Landesstelle für Museumsbetreuung Stuttgart, Stuttgart 1992.
- STENGEL 1931: Walter Stengel, Schallplattenführungen, in: MUSEUMSKUNDE Bd. III, Heft 1, 59-63.
- STIEFLER 1930: Gustav Stiefler, Für die Kunst der Lebenden in den Museen, in: MUSEUM DER GEGENWART, Jahrgang 2, Heft I, 1931, 23-28.
- STIFTUNG PINAKOTHEK DER MODERNE 1995: Stiftung Pinakothek der Moderne (Hrsg.), Pinakothek der Moderne – Eine Vision, München/New York 1995.
- STÖCKMANN III 2002: Gespräch am 14.3.2002 mit Frau Stockmann, zuständig für die digitale Beuys-Dokumentation im Museum Hamburger Bahnhof, Berlin.
- STOELTING 2000: Christina Stoelting, Inszenierung von Kunst: Die Emanzipation der Ausstellung zum Kunstwerk, Weimar 2000.
- STORR 1999: Robert Storr, A piece of action, in: VARNEDOE/KARMEL 1999, 33-71.
- STROCKA 1999: Volker Michael Strocka (Hrsg.), Kunstraub – ein Siegerrecht? – Historische Fälle und juristische Einwände, Berlin 1999
- STÜTTGEN 1986: Johannes Stüttgen, Das Kraftfeld des ‚Erweiterten Kunstbegriffs‘ von Joseph Beuys, in: MUSEUMSVEREIN MÖNCHENGLATTBACH 1986, 107- 137..
- SWOBODA/PÄCHT 1966: Karl M. Swoboda/Otto Pächt (Hrsg.), Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste, Graz/Köln 1966.

- SZ: siehe Heidegger.
- SZEEMANN 1983: Harald Szeemann (Konz.), Gesamtkunstwerk – Europäische Utopien seit 1800, Aarau/Frankfurt a.M. 1983.
- SZEEMANN 1999: Harald Szeemann, Ecce Museum: Viel Spreu, wenig Weizen, in: MACK 1999, 7-10.
- TERENZIO 1992: Stephanie Terenzio, The Collected Writings of Robert Motherwell, New York/Oxford 1992.
- TERLUTTER 2000: Ralf Terlutter, Lebensstilorientiertes Kulturmarketing: Besucherorientierung bei Ausstellungen und Museen, Wiesbaden 2000.
- THOMPSON 1981: Michael Thompson, Die Theorie des Abfalls, Stuttgart 1981.
- TLP: siehe WITTGENSTEIN.
- TOMKINS 1999: Calvin Tomkins, Marcel Duchamp – Eine Biographie, München 1999.
- TRAMPEDACH 2000: Kai Trampedach – Weder Bürgersinn noch Staatsgewalt – Das Zoon politikon als „Balkanidee“ bei Gottfried Benn, in: DREHER 2000, 285-305.
- TREINEN 1994: Heiner Treinen, Das moderne Museum als Massenmedium, in: KLEIN 1994, 23-36.
- TREINEN 1996: Heiner Treinen, Ausstellungen und Kommunikationstheorie, in: SCHÄFER 1996, 60-71.
- TSCHUDI 1912: Hugo von Tschudi, Kunst und Publikum, in: ders., Gesammelte Schriften zur neueren Kunst, hrsg. Eduard Schwedeler-Meyer, München 1912, 56-75.
- TUMMERS 1972: Nikolaus Tummers, Der Hagener Impuls: Das Werk von J. L. M. Lauweriks und sein Einfluss auf Architektur und Formgebung um 1910, Hagen 1972.
- UDK: siehe HEIDEGGER.
- VALENTINER 1919: Wilhelm Valentiner, „Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit“, Berlin 1919.
- VALÉRY 1959: Paul Valéry, Das Problem der Museen, in: ders., Über Kunst, Frankfurt 1959, 52-58.
- VALSTAR 1985: Arta Valstar, Dorner, Lissitzky und der Raum der Abstrakten, in: MOELLER 1985, 102-112.
- VAN DEN HAAG 1971: Ernest Van den Haag, Art and the mass audience, in: O'DOHERTY 1972, 65-74.

- VARNEDOE/KARMEL 1999: Kirk Vanredoe/Pepe Karmel (Hrsg.), Jackson Pollock – New approaches, New York 1999.
- VERGO 2000: Peter Vergo (Hrsg.), The New Museology, London 2000⁴.
- VERKAUF 1957: Willy Verkauf (Hrsg.), Dada – Monographie einer Bewegung, Teufen, 1957.
- VERNA 2003: Sacha Verna, Go go Guggenheim – Der einst so erfolgreiche Museumskonzern in der Krise – Stuttgarter Zeitung Nr. 5, 8. Januar 2003, 29.
- VIO 2001: Ettore Vio (Hrsg.), San Marco – Geschichte, Kunst und Kultur, München 2001.
- VITALI 1998: Christoph Vitali, Kunst als Event, in: MUSEUMSKUNDE 63, 2/1998, 21-24.
- VITALI 2000: Christoph Vitali, Mein ideales Museum, in: SCHNEEDE 2000, 102-111.
- VON DER BURG 1995: Detlev von der Burg (Hrsg.), Pinakothek der Moderne: eine Vision des Museums für Kunst, Architektur und Design des 20. Jahrhunderts in München, hrsg. von der Stiftung Pinakothek der Moderne, München/New York 1995.
- VON DER OSTEN 1971: Gert von der Osten, Museum und Öffentlichkeit, in: GROHN/STUBBE 1971, 137-162.
- VORLÄNDER 1974: Karl Vorländer, Imanuel Kants Leben (neu hrsg. von Rudolf Malter), Hamburg 1974.
- WACKENRODER 1917: Wilhelm Heinrich Wackenroder, Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders – Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst, Weimar 1917 (1797).
- WACKENRODER/TIECK 2000: Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst, Stuttgart 2000 (1799).
- WAGNER 1977: Walter Wagner: Die frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie, in: DENEKE/KAHSNITZ 1977, 19-28.
- WAHL 1999: Rainer Wahl, Kunstraub als Ausdruck von Staatsideologie, in: STUCKA 1999, 27-58
- WAIDACHER 1993: Friedrich Waidacher, Handbuch der allgemeinen Museologie, Mimundus 3 – Wissenschaftliche Reihe des Österreichischen TheaterMuseums, hrsg. v. Oskar Pausch, Wien/Köln/Weimar 1993.

- WALL 1995: Tobias Wall, Martin Heideggers Sicht von der Bedeutung der Bildenden Künste im Zeitalter der Technik, unveröffentlichte Magisterarbeit an der Hochschule für Philosophie SJ, München 1995.
- WARNKE 2000: Martin Warnke, Für Vergangenheit und Zukunft – Zurückhaltung in der Gegenwart, in: SCHNEEDE 2000, 58-64.
- WEBER 1981: Jürgen Weber, Entmündigung der Künstler – Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1981².
- WEDEL 2002: Carola Wedel (Hrsg.), Die neue Museumsinsel – Der Mythos, Der Plan, Die Vision, Berlin 2002.
- WEIBEL 1992: Peter Weibel, Von der Verabsolutierung der Farbe zur Selbstaflösung der Malerei, in: BACHMAYER/KAMPER/RÖTZER 1992, 151-166.
- WEIBEL 1996: Peter Weibel (Hrsg.), Quantum Daemon – Institutionen der Kunstgemeinschaft, Wien 1996.
- WEIBEL 1998: Peter Weibel, Zur Zukunft des Kunstmuseums, in: KRÄMER/JOHN 1998, 22 – 27.
- WELSCH 1988: Wolfgang Welsch (Hrsg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Acta humanoria, Weinheim 1988.
- WELSCH 1990: Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.
- WELSCH 1991: Wolfgang Welsch, Anästhetik - Fokus einer erweiterten Ästhetik, in: ZACHARIAS 1991, 79-96.
- WELSCH 1993: Wolfgang Welsch (Hrsg.), Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993.
- WENDLAND 1999: Ulrike Wendland, Überbrückungsversuche in der Provinz: Alexander Dorner in Hannover, in: BLUME/SCHOLZ 1999, 80.
- WESCHENFELDER/ZACHARIAS 1992: Klaus Weschenfelder/Wolfgang Zacharias (Hrsg.), Handbuch Museumspädagogik – Orientierung und Methoden für die Praxis, Düsseldorf 1992.
- WESCHER 1976: Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.
- WESCHLER 1995: Lawrence Weschler, Mr. Wilson's Cabinet of Wonder. Pronged Ants, horned Humans, Mice on Toast, and other Marvels of Jurassic Technology, New York 1995.
- WHITTINGHAM 1996: Selby Whittingham, The poetry of the museum, in: Museum international (UNESCO, Paris), No. 191 (Vol. 48, No. 3) Paris 1996, 4-8, wiederabgedruckt in LISSITZKY-KÜPPERS 1967, 349-354.

- WIENOLD 2000: Hanns Wienold, Empirische Sozialforschung – Praxis und Methode, Münster 2000.
- WIESE/WIESE 1994: Giesela Wiese/Rolf Wiese (Hrsg.), Museumsmanagement. Eine Antwort auf schwindende Finanzmittel, Ehestorf 1994.
- WINKLER 2002: Kurt Winkler, Museum und Avantgarde – Ludwig Justis Zeitschrift „Museum der Gegenwart“ und die Musealisierung des Expressionismus, Berliner Schriften zur Museumskunde Bd. 17, Opladen 2002.
- WISCHERMANN 1997: Susanne Wischermann, Johannes Cladders – Museumsman und Künstler, Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII, Bd. 291, Frankfurt a.M./Bern u.a. 1997.
- WISTRICH 1996: Robert S. Wistrich, „Ein Wochenende in München“ – Kunst, Propaganda und Terror im Dritten Reich, Frankfurt a.M./Leipzig 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig Wittgenstein, Quelltexte:
TLP: Tractatus logico-philosophicus, hrsg. von Joachim Schulze, Stuttgart 1993.
PhU: Philosophische Untersuchungen, hrsg. von Wolfgang Bereidert, Frankfurt a.M. 1993.
- WÖLFLIN 1991: Heinrich Wölflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst, Basel 1991¹⁸.
- WOLLHEIM 1982: Richard Wollheim, Objekte der Kunst, Frankfurt a.M. 1982.
- WOLTERS 1998: Christof Wolters, Wir sind die Speerspitze der Do-it-Yourself-Bewegung - Anmerkungen zur EDV-gestützten Dokumentation im Museum in KRÄMER/JOHN 1998, 60-63.
- WRIGHT 1989: Peter Wright, The Quality of Visitors' Experiences in Art Museums, in: VERGO 2000, 119-148.
- WULF 1989: Rüdiger Wulf, Öffnung der Museen – aber wie? Gedanken eines Museumspädagogen, in: SCHUMACHER 1989, 283-300.
- WYSS 1997: Beat Wyss, Die Welt als T-Shirt – Zur Ästhetik und Geschichte der Medien, Köln 1997.
- WYSS 1998: Beat Wyss, Das Museum. Oder die Rückverzauberung entzauberter Dinge, in: MUSEUMSKUNDE 63, 2/1998, 74-83.
- ZAUG 1996: Remy Zaug, Herzog & de Meuron – Eine Ausstellung, Stuttgart 1996.
- ZEHETMAIR I 2001: Hans Zehetmair, Kulturpolitik für Bayern, Rede des Bayerischen Staatsministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst Hans

- Zehetmair, anlässlich der Veranstaltung des Kontaktkreises Politik - Wissenschaft - Kunst der CSU am 29. Januar 2001 in Augsburg.
- ZEILLER 1998: Zeiller Martin, Das Ding im Künstlermuseum, Dortmund 1998.
- ZILCZER 1997: Judith Zilczer, Richard Lindner – Gemälde und Aquarelle 1948-1977, München/New York 1997.
- ZIMMER 1996, Annette Zimmer (Hrsg.), Das Museum als Nonprofit-Organisation - Management und Marketing. Frankfurt a.M./New York 1996.
- ZINK 1998: Klaus Zink, Total Quality Management as a holistic management concept: the European model for business excellence, Berlin/Heidelberg 1998.
- ZUMDICK 1995: Wolfgang Zumdick, Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Basel 1995².
- ZUMDICK 2001: Wolfgang Zumdick, Der Tod hält mich wach, Joseph Beuys – Rudolf Steiner Grundzüge ihres Denkens, Dornach 2001.
- ZWIRNER 1995: Dorothea Zwirner (Hrsg.), Marcel Broodthaers – Correspondances Korrespondenzen, Stuttgart 1995.
- ZWIRNER 1997: Dorothea Zwirner, Marcel Broodthaers: die Bilder – die Worte – die Dinge, Köln 1997.

9 Anhang

- 1 Schaulager Basel: Konzept
<http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=schaulager/konzept>,
(13.7.2003)
- 2 Schaulager Basel: Ein Zwischenbericht
http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=media_service/schaulager/text/2,
(13.7.2003)
- 3 Neues Museum Nürnberg: Aufgaben und Ziele des Neuen Museums in Nürnberg,
<http://www.nmn.de/2000/aufgabe.html>, (13.7.2003)
- 4 Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main: Ausstellungs-Begleittext zu Joseph Beuys: Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch 1958-1985 (1.Seite)
- 5 Staatsgalerie Stuttgart: Archiv Sohm
www.staatsgalerie.de/frame.php?page=/de/sammlungen/arc/sohm.htm&logo=0
(13.7.2003)
- 6 museum kunst palast Düsseldorf: Künstlermuseum
<http://www.museumkunstpalast.de/dt/sites/s2s2.asp>, (13.7.2003)
- 7 Peter Greenaway: The Physical Self
www.worlds4.com/greenaway/exhibit/grphslef.htm, (13.7.2003)
- 8 Brief der Fachgruppensprecher kulturhistorische Museen und Kunstmuseen des Deutschen Museumsbundes Dr. Lucius Grisebach und Dr. Michael Eissenhauer an seine Mitglieder vom 1.8.2001 anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg am 16.5.2001
- 9 Brief der Fachgruppe kulturhistorische Museen und Kunstmuseen des Deutschen Museumsbundes an den Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Düsseldorf Joachim Erwin vom 2.7.2001
- 10 Brief von Jean-Hubert Martin, Direktor des museum kunst palast an Dr. Lucius Grisebach, vom 27.6.2001
- 11 Brief von Dr. Lucius Grisebach an Jean-Hubert Martin vom 3.7.2001
- 12 Brief von Jean-Hubert Martin an Dr. Lucius Grisebach und Dr. Michael Eissenhauer vom 09.7.2001
- 13 LESKE, Marion, Die Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler, in DIE WELT online, 24.7.2001,
<http://www.welt.de/daten/2001/07/24/0724ku269839htx?print=1>, (26.7.2001)

- 14 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum: „Deutschland – einDenkmal“ – Ein Forschungsauftrag,
<http://www.keom.de/denkmal/welcome.html>, (11.7.2003)
- 15 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Museutopia – Schritte in Andere Welten,
<http://www.keom.de/museutopia/welcome.html>, (13.7.2003)
- 16 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Ausstellungen 2001 im KEOM
<http://www.keom.de/ausstellungen/2001.html>, (13.7.2003)
- 17 Das Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Hagener Schaufensterwettbewerb 2001
<http://www.keom.de/schaufenster/museum.html>, (13.7.2003)
- 18 museum in progress: „Nur als Pionier hat das Museum Sinn“ Alexander Dorner
www.mip.at/de/center.html, (20.5.2003)
- 19 museum in progress: Alighiero e Boetti – „Cieli ad alta quota“
<http://www.mip.at/en/werke/166-content.html>, (13.7.2003)
- 20 museum in progress: artpool – Initiative für aktuelle Kunst
<http://www.mip.at/de/kooperationen/281.html>, (13.7.2003)
- 21 museum in progress: Der Standard
<http://www.mip.at/de/kooperationen/114-content.html>, (13.7.2003)
- 22 museum in progress: Projektliste
<http://www.mip.at/de/projekte/projekte-content.html>, (13.7.2003)
- 23 museum in progress: Hans Ulrich Obrist – „Vital Use“- Ausstellungs-konzeption
<http://www.mip.at/de/projektdokumente/19-content.html>, (13.7.2003)
- 24 museum in progress: Vorwort
<http://www.mip.at/de/projektdokumente/73-content.html>, (13.7.2003)
- 25 GLUECK, Grace, Gertrude Stein's Art Collection Is Sought for Modern Museum, THE NEW YORK TIMES online, Online-Picasso-Project,
<http://www.tamu.edu/mocl/picasso/archives/opparch68-01.html>, (13.7.2003)

<http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=schaulager/konzept>



Das Schaulager ist eine neue Art von Raum für Kunst, und ist weder Museum noch traditionelles Lagerhaus. Sammlungen von zeitgenössischer Kunst müssen mehr sein als rein statische Magazine. Sie müssen eine aktive Rolle spielen in unserem Verständnis und unserer Wertschätzung von Kunst. Das Schaulager ist das Zuhause der nicht ausgestellten Werke der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Hier wird jedes einzelne Werk, jedes Objekt und jede Installation permanent sichtbar sein. Das Schaulager ist aber auch ein einzigartiger Ort, an dem man Kunst anders sieht und über Kunst anders denkt. Ein Ort, an dem die Sammlung zum Ausgangspunkt von Kreativität und Aktivität, von Lernen und Vergnügen wird.

Das Schaulager richtet sich zuerst an ein Fachpublikum, an Museumsleute, Restauratoren und Restauratorinnen, Kuratoren und Kuratorinnen, Forscherinnen und Forscher, Studierende und Lehrende. Mit gelegentlichen Ausstellungen, Sonderveranstaltungen und zwei monumentalen Dauerinstallationen von Katharina Fritsch und Robert Gober wird das Schaulager auch einem breiten Publikum zugänglich sein.

Die Emanuel Hoffmann-Stiftung, die das Herz des Schaulagers bildet, wurde 1933 von Maja Hoffmann-Stehlin, spätere Maja Sacher (1898-1989), gegründet, um das mit ihrem jung verstorbenen Ehemann begonnene Engagement für die Kunst der Gegenwart weiterzuführen. Von Anfang an verfolgte Maja Sacher konsequent die drei Hauptziele ihrer Stiftung: Sammeln, Konservieren und Vermitteln von zukunftsgerichteter Kunst. 1941 vertraute sie die Sammlung als Dauerleihgabe dem Basler Kunstmuseum an, und 1980 initiierte und ermöglichte sie den Bau des weltweit ersten Museums für Gegenwartskunst. Das Stiftungskapital garantiert bis heute einem unabhängigen Stiftungsrat die kontinuierliche Weiterführung der Sammlung. Diese ist inzwischen so umfangreich, dass heute nur noch ein kleiner Teil der Werke im Kunstmuseum oder im Museum für Gegenwartskunst ausgestellt werden kann. Mit dem Schaulager wird nun – im Sinne von Maja Sacher – erneut Neuland zur Förderung der zeitgenössischen Kunst betreten. Das Schaulager wird ermöglicht durch die 1999 gegründete Laurenz-Stiftung, die das Schaulager baut und betreibt.

Kunst, die nicht ausgestellt ist, wird normalerweise in Kisten gelagert. Weil man sie dort nicht sieht, lässt sich ihr Zustand auch nicht erkennen oder überprüfen. Das Schaulager wurde als offenes Lagerhaus konzipiert, um optimale räumliche und klimatische Bedingungen für die Aufbewahrung von Kunstwerken zu schaffen.

Ausstellung.

Das Schaulager wird gelegentlich auch öffentliche Ausstellungen zeitgenössischer Kunst veranstalten. Den Anfang dazu macht eine Retrospektive von Dieter Roth. Diese Ausstellung ist exemplarisch, handelt es sich doch um ein grandioses, aber schwer zugängliches und konservatorisch herausforderndes Werk.

Erforschung und Vermittlung.

Aus dem Umgang mit der gelagerten Kunst werden weitere Aktivitäten und Projekte hervorgehen. Im Zentrum stehen die Erforschung und die Vermittlung zeitgenössischer Kunst. Das Schaulager wird seine Aktivitäten im Austausch und in Zusammenarbeit mit Fachleuten aus dem Kunstbereich, mit Studierenden und Forschern aufbauen. Mit der Einrichtung einer Assistenzprofessur an der Universität Basel sowie mit der Durchführung von Veranstaltungen, Symposien und Forschungsprojekten wird das Schaulager ein Ort der Forschung über zeitgenössische Kunst.

http://www.schaulager.org/de/index.php?pfad=media_service/schaulager/text/2



28. Februar 2003

Schaulager. Ein Zwischenbericht

Ausgangslage – gegeben ist:

- eine spezifische Sammlung
- eine unkonventionelle Idee
- ein besonderer Name
- eine neue Bauaufgabe an einem ungewohnten Ort

Eine spezifische Sammlung – die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung

«Die Emanuel Hoffmann-Stiftung sammelt Werke von Künstlern, die sich neuer, in die Zukunft weisender, von der jeweiligen Gegenwart nicht allgemein verstandener Ausdrucksmittel bedienen. [...] Die Ankäufe der Stiftung sollen durch dauernde Ausstellung öffentlich sichtbar gemacht werden.»

Die Emanuel Hoffmann-Stiftung, aus deren Stiftungsurkunde das obige Zitat stammt, wurde 1933 von Maja Hoffmann (in zweiter Ehe Maja Sacher) in Erinnerung an ihren bei einem Autounfall ums Leben gekommenen Ehemann gegründet. Gemeinsam hatte das junge Ehepaar begonnen, zeitgenössische Kunst zu sammeln. Nun setzte sich Maja Hoffmann nach dem Tod ihres Mannes das Ziel, die Bejahung der Zukunft und das Engagement für das Kunstschaffen der Gegenwart, das Emanuel Hoffmann so wichtig gewesen war, fortzuführen.

Von Anfang an suchte die Stifterin die Zusammenarbeit mit etablierten Kunstinstitutionen, um die erworbenen Kunstwerke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die anfänglich noch kleine Sammlung war zunächst in der Basler Kunsthalle untergebracht, wechselte aber schon 1941 als Dauerleihgabe in die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Die Bestände der Stiftung wurden in der Folge im Kunstmuseum und seit seiner Eröffnung 1980 auch im Museum für Gegenwartskunst ausgestellt.

Die Sammlung ist in den letzten zwanzig Jahren markant gewachsen. Eine besondere Qualität der Sammlung ist, dass sie sich schon früh und bis heute ungewohnten Formaten und Rauminstallationenen ebenso wie neuen Materialien und Medien geöffnet hat. Die Sammlung besteht heute aus rund 650 Werken, darunter zahlreiche raumfüllende Installationen. Dazu gehören auch zwei Werke von Katharina Fritsch und Robert Gober, die ihrer ungewöhnlichen Ausmasse wegen jeden Museumsraum sprengen.

Eine unkonventionelle Idee – ein neuartiger Typus von Kunstlager

Heute kann aus Raumgründen jeweils nur ein Bruchteil der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung im Kunstmuseum oder im Museum für Gegenwartskunst gezeigt werden. Jene Werke, die momentan nicht ausgestellt sind, werden zerlegt und in Kisten verpackt im Lager aufbewahrt.

Der Hauptteil der Sammlung ist damit unsichtbar und wird unter konservatorischen Bedingungen aufbewahrt, deren langfristige Auswirkungen auf die ungewohnten Materialien und neuen Medien weder absehbar noch überprüfbar sind. Eine Situation übrigens, in der sich nicht wenige Sammlungen befinden. Eine Situation aber auch, die sowohl dem Wohl der Kunst als auch dem Stiftungszweck zuwiderläuft.

Die heutige Präsidentin der Emanuel Hoffmann-Stiftung, Maja Oeri, verstand das Problem als grundsätzliches, das mit einer konventionellen Lösung, z.B. neuen Museumsräumen, nicht behoben, sondern vertagt würde. Ihre Suche nach einer Lösung setzte beim Lager selbst, dem unspektakulären Zuhause der Kunst hinter den Kulissen der Öffentlichkeit ein. Anstatt in den für traditionelle Kunst üblichen Verhältnissen und verschlossen sollten die zeitgenössischen Werke jederzeit zugänglich und in ihnen angemessenen Bedingungen aufbewahrt sein. Die Initialidee für das Schaulager war geboren.

Zur Realisierung des Projektes gründete Maja Oeri 1999 die Laurenz-Stiftung als Trägerstiftung des Schaulagers. Diese wird Eigentümerin von Gelände und Gebäude und betreibt aus den Stiftungsmitteln das Schaulager.

Ein besonderer Name – Schaulager

Der Name Schaulager ist Bild und Programm zugleich. Er vereint die üblicherweise voneinander getrennten Bereiche der Aufbewahrung und der Präsentation von Kunst und öffnet damit den Blick auf völlig neue Möglichkeiten des Umgangs mit ihr.

Eine neue Bauaufgabe an einem ungewohnten Ort –
ein Kunstlager von Herzog & de Meuron beim Dreispitz-Areal

Auf der Suche nach einem geeigneten Ort für das Schaulager-Gebäude konnte im Basler Vorort Münchenstein ein für das Projekt geradezu ideales Gelände von der Christoph Merian Stiftung erworben werden. Es liegt in unmittelbarer Nachbarschaft des Dreispitz-Areals, einem von diversen gewerblichen und kommerziellen Nutzbauten besetzten Gebiet von urbanem Charakter und zehn Tramminuten vom Bahnhof SBB entfernt.

Das Schaulager stellt in der Geschichte der Architektur eine neue Bauaufgabe ohne direkte Vorbilder dar. Die Basler Architekten Herzog & de Meuron, erfahren und bewährt in der Schaffung von herausragenden Lösungen für ungewohnte Anforderungen, wurden mit der Umsetzung der neuen Bauaufgabe beauftragt.

Jede der vier Vorgaben – die Sammlung, die Idee, der Name und die Bauaufgabe – stellt eine eigenwillige, in ihren Möglichkeiten längst nicht ausgeschöpfte Einheit dar. Als Bausteine für ein Gesamtprojekt bieten sie eine einmalige Ausgangslage. Die Verbindung der vier Vorgaben zu einem Ganzen existiert bisher noch nicht. Jetzt ist sie im Entstehen. Wie wird sie aussehen?

http://www.nmn.de/2000/aufgabe_00.html

> Aufgaben und Ziele des Neuen Museums in Nürnberg

Das *Neue Museum — Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg* — ist eine Einrichtung des Freistaates Bayern. Seine Arbeit wird unterstützt durch die "Förderstiftung Neues Museum in Nürnberg" und den Verein "Museumsinitiative — Freunde und Förderer des Neuen Museums in Nürnberg e.V.". Seine Partner im Museumsgebäude sind das Institut für moderne Kunst Nürnberg und das Designforum Nürnberg.

Als ein Museum des Neuen ist das Neue Museum an der Gegenwart orientiert. Es setzt sich zum Ziel, die Kenntnis von Kunst und Design der eigenen Zeit zu mehren und deren Verständnis und Wertschätzung zu fördern. Es achtet auch dabei gleichermaßen den Ansprüchen der Kunst wie den Interessen des Publikums verpflichtet. Seine Ausrichtung ist international.

Im Neuen Museum stehen sich zwei Sammlungen freier und angewandter Kunst gegenüber. Das gleichwertige Nebeneinander von Kunst und Design in einem Kunstmuseum ist weltweit einmalig. Dabei bietet sich die Chance, die beiden Bereiche sowohl in ihrer Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit als auch in ihrer wechselseitigen Beeinflussung darzustellen.

Ausgangspunkt aller Arbeit im Museum sind die *Sammlungen*.

— Als Grundstock seiner *Kunstsammlung* übernimmt das Neue Museum in Form einer Leihgabe die 1967 gegründete "Sammlung internationaler zeitgenössischer Kunst" der Stadt Nürnberg und entwickelt diese kontinuierlich durch eigene Erwerbungen weiter. In dieser Arbeit wird es durch den Förderverein "Museumsinitiative" und private Stifter und Leihgeber unterstützt. Die *Sammlungstätigkeit* konzentriert sich auf internationale Kunst seit ca. 1950 in allen ihren Medien.

— Die *Designsammlung* wird von der Neuen Sammlung, dem Staatlichen Museum für angewandte Kunst in München, eingebracht. Die Auswahl der Objekte bezieht sich in ihrem zeitlichen Rahmen auf die *Kunstsammlung*.

Wechselnde *Ausstellungen* von Kunst und Design vertiefen und ergänzen die in den Sammlungen angelegten Schwerpunkte oder eröffnen neue Bereiche. Das schließt auch Rückblicke bis in die klassische Moderne ein.

Ein vielfältiges Angebot an *Veranstaltungen* macht das Museum zu einem Ort lebendiger Auseinandersetzung und erschließt ihm ein breiteres Publikum. Das Neue Museum entwickelt eigene

Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
Ausstellungs-Begleittext

Joseph Beuys

Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, 1958–1985
Lightning with a glare on the stag, 1958–1985

Das Museum für Moderne Kunst zeigt in diesem architektonisch anspruchsvollen Raum eines der letzten großen Environments von Joseph Beuys (1921–1986), das die Stadt Frankfurt 1987 erworben hat. Die Baupläne des Museumsneubaus konnten zu diesem Zeitpunkt entsprechend der benötigten Höhe für den Aufbau des Werks noch modifiziert werden. Als Spätwerk des Künstlers stellt es an diesem Ort eine wichtige Beziehung her zum nahegelegenen Beuys-Block in Darmstadt, der das Hauptwerk der 60er Jahre bildet und der einen Schwerpunkt der ehemaligen Sammlung Stöhr dokumentiert.

Der Raum gibt durch die Tageslichtdecke ein gleichmäßiges Licht auf die 39 Elemente umfas- sende Werkgruppe und unterstreicht damit die skulpturale Qualität der einzelnen Metallobjekte, vor allem ihre manuelle Fertigkeit. Alle Bestand- teile von *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* gehen zurück auf die „Zeitgeist“-Ausstellung, die im Herbst 1982 im Martin-Gropius-Bau in Berlin stattfand. Beuys hatte dort im zentralen Lichthof ein Werkensemble mit dem Titel *Hirschdenkmäler* aufgebaut. Es gliederte sich in einen zentralen Bildhauer- Werkstätte, zum anderen Kern Arbeitsplatz einer Baustelle. Ein hoher kegelförmiger Berg aus auf- gestapelten, braunem Lehm bildete daraus das Kernstück, umgeben von zahlreichen Werkbänken, Gefäßschalen und einzeln stehenden Skulpturen. Durch die zeitlich begrenzte Ausstellung bestand das Werk nur für einen kurzen Zeitraum. Es existiert als solches heute nicht mehr. Beuys entschied sich noch während des Abbaus für eine Konzentra- tion und Reduktion des Werks und ließ nur wenige Teile in Bronze und Aluminium abgießen. Im Vergleich zu den *Hirschdenkmälern* bildet *Blitz- schlag mit Lichtschein auf Hirsch* durch seine Materialität ein dauerhaftes Monument für die Zukunft.

Der Raumplastik in ihrer heutigen Form ist der Charakter der Werkstatt und des Arbeitsplatzes nach wie vor abzulesen.

Beuys hat zwischen 1981 und 1985 die endgültige Fertigstellung des Werkkomplexes in der Gießerei Noack in Berlin mit größter Sorgfalt betreut und geprägt. Die Oberflächenbeschaffenheit der Bronze war für ihn von großer Wichtigkeit. Sie sollte nach

The Museum für Moderne Kunst has on show, in this architecturally ambitious room, one of the last great environments by Joseph Beuys (1921–1986), which the city of Frankfurt acquired in 1987. It was still possible, at the time, to make suitable modifications to the building plans for the new museum, in order for the room to be high enough for the construction of the work. As this is one of the artist's late works, it establishes, in this location, an important relation to the nearby Beuys Block in Darmstadt, which constitutes his main work of the 1960's and documents a focus within the former Stöhr Collection.

*The room provides an even light by means of the skylight to shine on the composite work made up of 39 elements, and, in this way, it underlines the sculptural quality of the individual metal objects, above all their various rings of colour. All the components of *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* (Lightning with a glare on the stag) have their origin in the "Zeitgeist" exhibition, which took place in the autumn of 1982, in the Martin-Gropius-Building in Berlin. Beuys had constructed a work ensemble there in the central courtyard entitled *Hirschdenkmäler* (Stag Monuments). It bore resemblance, on the one hand, to a sculptor's workshop and, on the other, to a place of work on a building site. A high, cone-shaped mound consisting of piled-up, brown clay formed, at the time, the core of the work. It was surrounded by numerous workbenches, tools and individually positioned sculptures. Due to the exhibition being temporary, the environment only survived for a short period of time. The work as such no longer exists today. While dismantling it, Beuys decided to concentrate on certain elements and to reduce it generally so that only a few parts were cast in bronze and aluminium. In comparison to the *Hirschdenkmäler*, *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch* forms, in its very materiality, a permanent monument for the future.*

The entire sculpture, in its present form, continues to provide indications of the workshop and the place of work.

Between 1981 and 1985 Beuys has supervised and approved the ultimate completion of the complex of works in the foundry Noack, in Berlin, with the

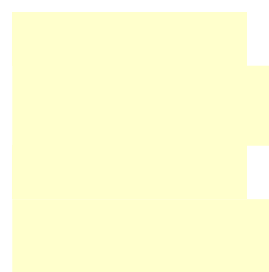
<http://www.staatsgalerie.de/frame.php?page=/de/sammlungen/per/finlay.htm&logo=2>



Archiv Sohm

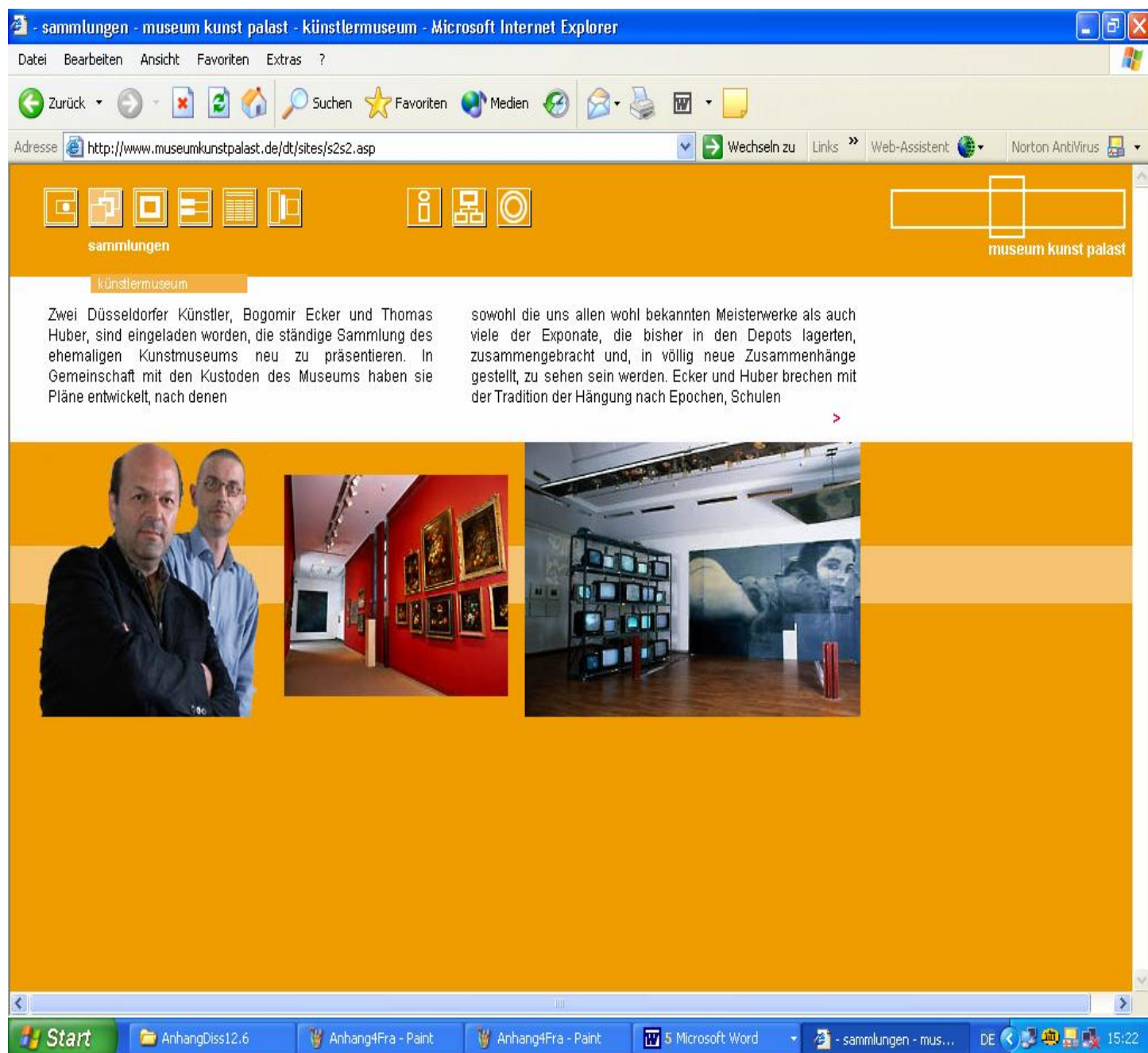
Das seit 1981 in der Staatsgalerie Stuttgart beheimatete Archiv Sohm ist keine »Kunstsammlung«, sondern eine umfassende Zeitdokumentation aus Korrespondenzen, Fotos, Büchern, Katalogen, Zeitschriften, Filmen, Videos, Aktionsrelikten und Objektkunst, die heute von Forschern in aller Welt geschätzt wird und nach telefonischer Voranmeldung von jedermann genutzt werden kann.

Der in Markgröningen bei Stuttgart ansässige Zahnarzt Hanns Sohm (1921-1999) konservierte durch das Aufheben von authentischen, nirgendwo sonst bewahrten Dokumenten jene heute oftmals als »Neo-Dada« bezeichnete Gegenkultur, die in den 1960er und 1970er-Jahren ihr weitestes Spektrum erlangte. Zeugnisse intermediärer Phänomene wie Beat-Szene, Happening, Fluxus, Wiener Aktionismus, Konkrete Poesie, die multimediale Produktion Dieter Roths, Zero, Undergroundliteratur und Künstlerbücher sind im Archiv ebenso einzusehen wie die über die Protestbewegungen Situationismus, Gruppe »Spur« und »Subversive Aktion« erfolgte Grenzüberschreitung der Kunst ins politische Handeln der »68er«.



SAMMLUNGEN

- Archive
- Archiv Sohm
- Beat-Szene
- Happening
- Fluxus
- Wiener Aktionismus
- Dieter Roth
- Konkrete Poesie
- Publikationen



www.worlds4.com/greenaway/exhibit/grphslef.htm, (13.7.2003)

The Physical Self

(Das körperliche Selbstbildnis)

Greenaways erste Kuratoriumsausstellung fand vom 27. Oktober 1991 bis 12. Januar 1992 im Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam statt. Exponate des Museum, Alltagsgegenstände und nackte Menschen in Glasvitrinen arrangierte Greenaway zu neun Themen:

1. Mother and Child

2. Age

3. Man and Woman

4. Man

5. Woman

6. Touch

7. Feet

8. Hands

9. Narcissism



[Copyright © Uwe Hemmen 1995-1999](#)

FACHGRUPPE KULTURHISTORISCHE MUSEEN
UND KUNSTMUSEEN
IM DEUTSCHEN MUSEUMSBUND

FACHGRUPPENPRECHER:
DR. LUCIUS GRIEBACH
DR. MICHAEL EISSENHAUER



DEUTSCHER MUSEUMSBUND

An die Mitglieder der Fachgruppe der
kulturhistorischen Museen und Kunstmuseen
im Deutschen Museumsbund

DR. LUCIUS GRIEBACH
NEUES MUSEUM
STAATLICHES MUSEUM FÜR
KUNST UND DESIGN IN NÜRNBERG
LUITPOLDSTRASSE 5
90402 NÜRNBERG
TELEFON 0911 / 240 20 20
TELEFAX 0911 / 240 20 29
e-mail: griebach@nmm.de

1. August 2001

**Fachgruppentreffen anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes
in Hamburg am 16. Mai 2001**

Liebe Kolleginnen und Kollegen,

das Treffen unserer Fachgruppe anlässlich der diesjährigen Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg fand am 16. Mai von 9 Uhr bis ca. 14 Uhr im Besprechungsraum der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunschalle statt. Es wurde von Lucius Griebach geleitet (Michael Eissenhauer war an der Teilnahme verhindert). Aus dem Kreis der Mitglieder waren vorweg verschiedene Themen zur Diskussion angekündigt worden:

1. Provenienzforschung

Prof. Dr. Uwe Schneede als Hausherr der Hamburger Kunschalle begrüßte die Anwesenden und führte in das erste der Themen ein, die von der Hamburger Kunschalle besonders intensiv in die Wege geleitete Provenienzforschung, der es darum geht abzuklären, ob Werke, die das Museum seit der Nazizeit erworben hat, irgendwann einmal unter moralisch oder juristisch unkorrekten Bedingungen ihren Besitzer gewechselt haben. Inzwischen ist Herr Schneede damit auch vor die Presse getreten. Frau Dr. Ute Haug, die als wissenschaftliche Mitarbeiterin für dieses Projekt eingestellt wurde, berichtete über ihre bisherige Arbeit. Besonders wichtig war für alle Anwesenden der Hinweis auf die vom Bundesbeauftragten für Angelegenheiten der Kultur und der Medien im Auftrage der Kultusministerkonferenz Anfang dieses Jahres herausgegebene Schrift *Handreichung zur Umsetzung der Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts, insbesondere aus jüdischem Besitz*.

Geschäftsstelle: Deutscher Museumsbund e. V. · In der Hake 1 · D - 14165 Berlin
Telefon 030 / 84 10 35 -17 · Telefax 030 / 84 10 35 -19 · e-mail: office@museumsbund.de

2. Künstler als Kuratoren

Dr. Stephan von Wiese, wissenschaftlicher Mitarbeiter am neu geschaffenen Museum Kunst Palast in Düsseldorf (ehemals Kunstmuseum Düsseldorf) und dort verantwortlich für die Kunst des 20. Jahrhunderts, gab als Betroffener einen kritischen Bericht über die in diesem Museum unter der Verantwortung des Direktors Jean-Hubert Martin derzeit in Vorbereitung befindliche Neuordnung der Kunstsammlung durch zwei Künstlerkuratoren. Dieser Bericht löste eine intensive Diskussion aus, die den größten Teil der Tagungszeit ausfüllte: Bei allem Interesse für die reizvollen und bereichernden Aspekte eines solchen Künstlerkuratorenkonzeptes, das für Sonderausstellungen schon öfters erfolgreich praktiziert wurde (Beispiele National Gallery in London mit Künstlern wie Francis Bacon, Eduardo Paoletti oder Bridget Riley, Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam mit Peter Greenaway, Hans Haacke und anderen), in seiner Anwendung auf Dauerausstellungen aber nie unumstritten war (Beispiel Museum für angewandte Kunst in Wien), überwogen die grundsätzlichen Vorbehalte. Entscheidend war dabei die auch von den Mitarbeitern des Museums bestätigte Aussage, dass hier an einer grundsätzlichen Neuordnung der Kunstsammlung (im Sinne von Dauerausstellung) gearbeitet wird.

In der Diskussion ging es anfangs um zwei verschiedene Aspekte des Themas:

- Was bedeutet es für die wissenschaftlichen Mitarbeiter eines Museums, wenn ihnen ihre ursprüngliche Kompetenz, die Ordnung und Präsentation einer Sammlung, entzogen wird?
- Was bedeutet es für das Kunstmuseum, wenn das Grundprinzip einer entwicklungsgeschichtlich durchschaubaren Ordnung seiner Sammlungen durch die persönlichen Kriterien von Künstlern ersetzt wird, die sich nicht mehr wissenschaftlich rechtfertigen müssen.

Der erste, eher arbeitsrechtliche Aspekt wurde in der Diskussion zurückgestellt, da sich die Fachgruppe nicht als gewerkschaftsähnliche Interessenvertretung sehen wollte. Umso mehr fühlte sie sich zuständig für eine Grundsatzdiskussion.

Das Ergebnis der mehrstündigen Aussprache war der Auftrag an die Sprecher, die Bedenken der Fachgruppe in einem Brief an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf als Vorsitzenden des Kuratoriums des Museums Kunst Palast zu formulieren und diesen Brief den Düsseldorfer Ratsfraktionen und der lokalen Presse zur Kenntnis zu bringen. Eine Kopie dieses Briefes fügen wir als Anlage bei. Die Fertigstellung des Briefes (der als Entwurf allen Teilnehmern der Diskussion noch einmal vorgelegt und erst nach einer weiteren Überarbeitung abgesandt wurde) zog sich bis Anfang Juli hin. Bereits am 27. Juni erhielten wir als Reaktion auf den Briefentwurf von Herrn Jean-Hubert Martin, Direktor des Museums Kunst Palast in Düsseldorf, eine ausführliche Stellungnahme, die die grundsätzlichen Einwände zurückwies. Eine weitere Antwort folgte nach Eingang des fertigen Briefes (siehe Anlagen).

Es wurde in der Fachgruppe nicht nur Kritik formuliert, sondern zugleich beschlossen, das nächste Treffen im Herbst 2001 (voraussichtlich November) in Düsseldorf stattfinden zu lassen und dort erstens die bis dahin eröffnete Neuhängung der Düsseldorfer Sammlung zu studieren und zweitens ein Gespräch über das Berufsbild der Kuratoren im Kunstmuseum zu beginnen.

Durch einen Artikel in der WELT vom 24. Juli 2001 („Die Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler“ von Marion Leske, siehe Anlage) wurde die Diskussion inzwischen auch überregional verbreitet und scheint sich jetzt in verschiedenen Medien fortzusetzen. Grundsätzlich muss man feststellen, dass die Bedenken der Fachkollegen in der Presse kaum Verständnis finden. Es überwiegt die Meinung, hier stehe sich eine Lobby von konservativen Gralshütern neuen Ideen entgegen, frischer Wind in den verstaubten Museen sei längst überfällig und man solle doch erst einmal abwarten, was die beiden Künstler in Düsseldorf zustande bringen. Die Diskussion in der Fachgruppe war eigentlich eher von der Einschätzung geprägt, dass man schon einen Schritt weiter sei. Niemand wendet sich dagegen, das Kunstmuseum durch neue Ideen aufzufrischen, aber man macht inzwischen auch andere Erfahrungen. So hat zum Beispiel die einseitige Konzentration auf wechselnde Ausstellungen in vielen Museen dazu geführt, dass bedeutende Sammlungen in den Depots verschwanden oder zumindest in ihrem historisch gewachsenen Profil so beschnitten wurden, dass ihre Individualität und Bedeutung nicht mehr zu erkennen war. Wir sehen es daher als den sehr viel „fortschrittlicheren“, von den jüngsten Erfahrungen geprägten Standpunkt an, für die Sammlungen und für die zu Pflege historisch gewachsener Strukturen zu argumentieren. Nur deshalb kam es in Hamburg zu der grundsätzlichen Kritik an dem Düsseldorfer Konzept. Aber offensichtlich muss dieses Argument noch besser vertreten werden.

3.

Frau Dr. Martina von Asse, Leiterin des Kunstmuseums Bayreuth, sprach zum Abschluss des Treffens ein Thema an, von dem sich herausstellte, dass es zur Zeit vieler „auf den Nägeln brennt“. Die Auswirkung des neuen Gesetzes über die Künstlersozialkasse. Vor allem kleine Museen fühlen sich sowohl vom Verwaltungsaufwand wie von den finanziellen Auswirkungen überfordert. Da es sich hier um ein Thema handelt, das nicht nur die Museen unserer Fachgruppe betrifft, wurde angeregt, dass sich der Vorstand des Deutschen Museumsbundes im Namen aller Mitglieder damit beschäftigen und Hilfestellung geben möge. In diesem Sinne haben sich die Fachgruppensprecher an den Präsidenten des Deutschen Museumsbundes gewandt.

Wir bereiten jetzt ein neues Treffen der Fachgruppe vor, das am 12. oder 19. November 2001 in Düsseldorf stattfinden wird und sich ganz einer Auseinandersetzung mit der Düsseldorfer Neuordnung (die am 1. September eröffnet wird) widmen soll. Das Stadtmuseum Düsseldorf hat uns seinen Veranstaltungssaal angeboten. Die im letzten Jahr in Nürnberg ausgesprochene Einladung von Frau Dr. Heidi Grape-Albers zu einem Treffen in Hannover soll keinesfalls in Vergessenheit geraten, doch würden wir sie wegen des aktuellen Themas, das uns nach Düsseldorf führt, gerne auf das nächste Jahr verschieben.

Geschäftsstelle: Deutscher Museumsbund e. V. · In der Halde 1 · D - 14195 Berlin
Telefon 030 / 64 10 95 -17 · Telefax 030 / 64 10 95 -19 · e-mail: office@museumsbund.de

Um es an dieser Stelle klar zu sagen: Die Fachgruppe will sich nicht als Tribunal aufspielen, das über die Arbeit einzelner Fachkollegen richtet. Aber sie sollte ein Forum sein für die grundsätzlichen Probleme der kulturgeschichtlichen Museen und Kunstmuseen, und sie kann die Auseinandersetzung mit dem Düsseldorfer Konzept nutzen für eine längst überfällige Diskussion über das Berufsbild der Kuratoren.

Mit freundlichen Grüßen

Larsen Gutschad J. de la Cruz

FACHGRUPPE KULTURHISTORISCHE MUSEEN
UND KUNSTMUSEEN
IM DEUTSCHEN MUSEUMSBUND

FACHGRUPPENPRECHER:
DR. LUCIUS GRIEBACH
DR. MICHAEL EISSENHAUER



DEUTSCHER MUSEUMSBUND

Herrn
Juchim Hirwin
Oberbürgermeister der
Landeshauptstadt Düsseldorf

40200 Düsseldorf

DR. LUCIUS GRIEBACH
NEUES MUSEUM
STAATLICHES MUSEUM FÜR
KUNST UND DESIGN IN NÜRNBERG
LUTPOLOSTRASSE 5
80402 NÜRNBERG
TELEFON 0911 / 240 20 20
TELEFAX 0911 / 240 20 29
e-mail: griebach@nmn.de

2. Juli 2001

museum kunst palast

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister,

diesen Brief richten wir an Sie in Ihrer Funktion als Vorsitzender des Kuratoriums der Stiftung *museum kunst palast*, und wir schreiben ihn im Auftrage der Fachgruppe der Kulturhistorischen Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund. In dieser Fachgruppe haben sich etwa 400 korporative und persönliche Mitglieder des Deutschen Museumsbundes aus kulturhistorischen Museen und Kunstmuseen zusammengeschlossen, um ihre fachlichen Fragen zu diskutieren und die Interessen ihrer Institutionen zu vertreten.

Wie Sie wissen, haben die Pläne zu einer Neueinrichtung der Kunstsammlungen im neuen *museum kunst palast*, wie sie Herr Jean-Hubert Martin als Direktor in Zusammenarbeit mit den Künstlern Bogomir Ecker und Thomas Huber verfolgt, eine sehr kontroverse Diskussion in der Fachwelt ausgelöst. Auch unsere Fachgruppe hat sich anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg am 16. Mai mit diesen Plänen beschäftigt. Die Informationen, die wir erhielten, veranlassen uns, sehr ernste Bedenken gegen diese Pläne anzumelden, da sie die in schlüssiger Weise historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums aufgeben, ohne etwas Ebenbürtiges an ihre Stelle zu setzen.

Es wird in Ihrem Düsseldorfer Museum daran gearbeitet, die an kunstgeschichtlichen Epochen ausgerichtete Ordnung der Kunstsammlung durch eine künstlerisch motivierte, assoziativ thematische Ordnung zu ersetzen. Die Künstlerkuratoren Ecker und Huber übernehmen die

Funktion der kunsthistorischen Kuratoren des Museums. An die Stelle der wissenschaftlichen Argumentation tritt die künstlerische Inspiration.


Wir wissen natürlich, dass dies einer bestimmten Tendenz entspricht, die angebliche Langweiligkeit wissenschaftlich geordneter Kunstmuseen durch die Originalität von Künstlern interessanter und überraschender zu machen, einer Tendenz, die in temporären Ausstellungen bereits seit längerem praktiziert wird. So hat zum Beispiel seit Anfang der neunziger Jahre das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam unter der Leitung von Wim Crouwel verschiedene Künstler (den Filmregisseur Peter Greenaway, den Theater- und Opernregisseur Robert Wilson oder den bildenden Künstler Hans Haacke) eingeladen, solche Ausstellungen aus den Sammlungsbeständen des Museums einzurichten. Im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst (MAK) in Wien hat man ebenfalls vor ungefähr zehn Jahren Künstler eingeladen, die traditionellen „Epochenräume“ der Sammlung neu einzurichten. Aber Ausstellungen wie in Rotterdam sind etwas grundsätzlich anderes als die auf Dauer angelegte Einrichtung einer Sammlung, und das Wiener Konzept – das in der Museumswelt keineswegs unumstritten ist – erstreckt sich nur auf die Gestaltung bestimmter Räume, nicht aber auf die inhaltliche Ordnung eines ganzen Museums.

Es gehört zu den fundamentalen Entwicklungen des Kunstmuseums, dass sich diese Institution im Laufe ihrer Geschichte aus dem rein privaten Geschmacksurteil von Sammlern (im 18. Jahrhundert) und dem egoistischen Lobbyismus von Künstlern (im 19. Jahrhundert) zu einer von wissenschaftlicher Begrifflichkeit bestimmten Bildungseinrichtung emanzipiert hat. Das moderne Museum muss seine innere Ordnung und seine Qualitätsentscheidungen wissenschaftlich – das heißt durchschaubar und kritisierbar – begründen. Darin liegt seine Vorbildlichkeit und seine Autorität.

Wenn nun die Entscheidungen über die Ordnung, nach der sich eine Kunstsammlung ihrem Publikum präsentieren soll, wieder in die Verantwortung von Künstlern gelegt wird – Künstlern, deren eigene Arbeit wir uneingeschränkt schätzen – dann begibt sich das Museum zurück in sein vorwissenschaftliches Stadium. An die Stelle einer kunsthistorisch und kunsttheoretisch fundierten Argumentation, die das Entstehen der jeweiligen künstlerischen Positionen nachvollziehbar macht, treten private Assoziationen beziehungsweise ein undefinierbarer Unterhaltungswert. Die Sammlungen, in deren Struktur sich das künstlerische Denken und das gesellschaftliche Engagement verschiedener Generationen sichtbar niedergeschlagen haben, werden zu einem anonymen Fundus, aus dem man nach Belieben unterhaltsame Ausstellungen auswählt. Das Kunstmuseum als ein Stück der bürgerlichen Geschichte der Stadt Düsseldorf läuft Gefahr, sich in unverbindlicher Unterhaltung aufzulösen.

In Ihrem Grußwort, das Sie der neuen Stiftung *museum kunst palast* in Düsseldorf auf den Weg gegeben haben, schreiben Sie: „Ist war die Kunst, die den internationalen Ruf der Stadt ganz wesentlich begründet hat. Insofern haben nicht nur die Düsseldorfer allen Grund, das zukünftige Geschehen am Ehrenhof mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, sondern die Kunstfreunde in der ganzen Welt“. Die Mitglieder unserer Fachgruppe im Deutschen Museumsbund tun genau das und äußern nachdrücklich ihre Bedenken gegenüber der Auflösung einer der prägnanten und eigenständigen Kunstsammlungen Deutschlands.

Mit freundlichen Grüßen



Dr. Lucius Grisebach



Dr. Michael Eissenhauer

In Kopie an:

- die Vorsitzenden der vier Düsseldorfer Ratsfraktionen
- die Chefredaktionen der Neuen Ruhrzeitung, der Rheinischen Post und der Westdeutschen Zeitung in Düsseldorf

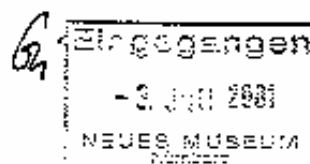


museum kunst palast

mit Sammlung Kunstakademie
und Glasmuseum Mettrich

Stiftung museum kunst palast Ehrenhof 3, 40479 Düsseldorf

Dr. Lucius Grisebach
Fachgruppe Kulturhistorische Museen
und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund
c/o Neues Museum
Luitpoldstrasse 5
90402 Nürnberg



Düsseldorf, 27. Juni 2001

Schreiben des Deutschen Museumsbundes

Sehr geehrter Herr Dr. Grisebach,

Stiftung museum kunst palast
Ehrenhof 3, 40479 Düsseldorf
info@museum-kunst-palast.de
www.museum-kunst-palast.de

Jean-Hubert Martin
Telefon +49(0)2 11-89-962-41
Telefax +49(0)2 11-89-293-07
jean-hubert.martin@
museum-kunst-palast.de

am Freitag, dem 22. Juni 2001 gelangte mir ein mit Ihrem Briefkopf versehener Briefentwurf der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund zur Kenntnis, der an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf und Vorsitzenden des Kuratoriums der Stiftung museum kunst palast gerichtet ist. In diesem Brief werden Bedenken geäußert und Vorwürfe erhoben, die ich so nicht stehenlassen kann.

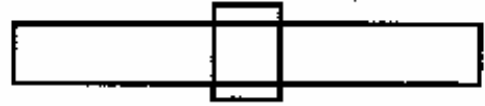
Es freut mich sehr, dass auf Ihrer Hamburger Tagung am 16. Mai offenbar angeregt über das Konzept der Neupräsentation unserer Schausammlung als „Künstlermuseum“ diskutiert wurde, und ich begrüße es, dass der Beschluss gefasst wurde, die Folgetagung in Düsseldorf stattfinden zu lassen, um nach der Eröffnung des Hauses vor Ort in Kenntnis des Sachverhaltes weiterzudiskutieren.

Umso weniger verstehe ich, dass Sie vor dieser Prüfung der Tatsachen ein alarmierendes Schreiben an die politischen Stellen richten, statt das Gespräch mit mir als inhaltlich Verantwortlichem zu suchen.

Ich möchte im folgenden einige Anmerkungen zu bestimmten Stellen Ihres Schreibens an Herrn Erwin machen, das mir derzeit nur in einem auf 21. Juni 2001 datierten Entwurf vorliegt.

- „Die Informationen, die wir erhielten“: Von wem haben sie diese Informationen erhalten? Aus der Einladung war nicht ersichtlich, dass die Konzeption der Schausammlung des museum kunst palast auf die Tagesordnung genommen werden würde. Ich hätte Ihnen sonst gerne das Konzept selbst vorgestellt.

1/4



- „die historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums aufgeben“: Als Aufgabe eines Kunstmuseums gilt es, Kunstwerke zu sammeln, zu bewahren, zu erschliessen und auszustellen. Keine dieser vier allgemein geteilten Aufgaben eines Kunstmuseums wird im museum kunst palast aufgegeben. Was sich ändert, ist die Art der Präsentation. Wir stehen in der Geschichte, und das historische Wachstum wird jeden Tag in allen Museen durch jede Entscheidung neu festgelegt, fortgeschrieben oder verändert.

- „ohne etwas Ebenbürtiges an Ihre Stelle zu setzen“: Dies ist eine Aussage, die man erst nach der Eröffnung treffen kann. Das erste Konzept der Künstler ist in unserem Hauses ausgiebig diskutiert worden und hat inzwischen manche Veränderung erfahren. Da die Feinarbeit bis unmittelbar zur Eröffnung andauert, bin ich über diese Vorverurteilung überrascht.

- „Die Künstlerkuratoren Ecker und Huber übernehmen die Funktion der kunsthistorischen Kuratoren des Museums“ / „An die Stelle der wissenschaftlichen Argumentation tritt die künstlerische Argumentation“: In der Tat habe ich Bogomir Ecker und Thomas Huber damit beauftragt, Ideen für die Neupräsentation der Schausammlung zu entwickeln und im Dialog mit den Kuratoren des Hauses ein Konzept auszuarbeiten. Das Einbringen kunsthistorischen Fachwissens war immer als Korrektiv zum künstlerischen Blick vorgesehen. Es ist im übrigen sehr aufschlussreich zu verfolgen, wie sehr die Künstler bei der Arbeit von sich aus auch wissenschaftliche Gesichtspunkte entwickeln. Auf dem Gebiet der Kunst sind nicht nur die Wissenschaftler, sondern auch die Künstler als Fachleute anzusehen.

- „Ausstellungen wie in Rotterdam sind etwas grundsätzlich anderes als die Einrichtung einer Sammlung“: Jede Präsentation einer Sammlung hat den Charakter einer – wenn auch längerfristigen – Ausstellung, und auch das „Künstlermuseum“ im museum kunst palast ist nur für einen Zeitraum von etwa drei Jahren vorgesehen.

- „und das Wiener Konzept erstreckt sich nur auf die Gestaltung bestimmter Räume und nicht auf die inhaltliche Ordnung eines ganzen Museums“: Auch im museum kunst palast werden nur bestimmte Räume – die Ausstellungsräume – neu gestaltet. Die inhaltliche Ordnung des Hauses, wie sie in den nach Abteilungen geordneten Sammlungsgebieten gegeben ist, wurde nicht angetastet.

2/4



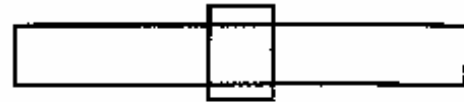
Ein Beleg dafür ist die Neubesetzung der Stelle „Skulptur und Angewandte Kunst“, obwohl bei der anstehenden Neupräsentation die Bestände dieser Abteilung nur am Rande zu sehen sein werden. In ein paar Jahren kann dies wieder anders sein.

- „Das Museum muss (...) wissenschaftlich – das heißt durchschaubar und kritisierbar – begründen. Darin liegt seine Vorbildlichkeit und Autorität“: Zur Wissenschaft gehört seit je das Experiment, und um ein solches handelt es sich im museum kunst palast. Insofern bin ich offenbar einem breiteren Wissenschaftsbegriff verpflichtet als der Deutsche Museumsbund. Selbstverständlich wird die Ordnung des „Künstlermuseums“ durchschaubar und kritisierbar sein (jeder Aktion geht handlungstheoretisch eine Entscheidung voraus, und diese sowie ihre Begründungen lassen sich verbalisieren), eben gerade weil die Prämissen offen gelegt werden, statt – wie es oft auch in vorgeblich wissenschaftlichen Präsentationen geschieht – das Geschmacksurteil des jeweiligen Direktors als „objektiv“ auszugeben. Das Museum sollte Vorbild darin sein, diese Zusammenhänge zu vermitteln und so zu eigenständiger Wahrnehmung zu befähigen. Ein autoritärer Gestus ist hierfür der falsche Weg.

- „begibt sich das Museum zurück in sein vorwissenschaftliches Stadium“: Die Aufhebung einer reinen Wissenschaftsfixiertheit durch Ergänzung der ästhetisch-sinnlichen Dimension halte ich für einen Schritt nach vorn. Hier hat das Museum einen Schritt zu vollziehen, der in geisteswissenschaftlichen Debatten seit langem eingeklagt wird.

- „private Assoziationen“: Wie schon gesagt, halte ich die subjektive Dimension für sehr relevant. Ein Individuum ist aber immer von der es umgebenden Gesellschaft geprägt. Auch die Tatsache, dass es sich um zwei verschiedene Künstlerindividuen handelt, die ja im Dialog mit mir und den Kuratoren stehen sollen, vermeidet meiner Ansicht nach eine privatistische Auswahl und Gruppierung der Objekte. Auch habe ich bewusst zwei Künstler ausgewählt, von denen ich weiss, dass sie sich auf durchaus seriöse Weise mit der Kunst und ihrer Geschichte auseinandersetzen. Im übrigen wäre es schön, wenn die künstlerische Dimension ganz allgemein Kuratoren zum Blick über das starre Korsett der Stilgeschichte hinaus verhelfen würden.

- „ein undefinierbarer Unterhaltungswert“: Unser Projekt eines „Künstlermuseums“ ist sehr anspruchsvoll und nicht als leichte Unterhaltung konsumierbar. In ihrem Papier sprechen die Künstler von einer „Schule des Sehens“, und die Räume sollen in ihrer



Unterschiedlichkeit die Besucher dazu anregen, neben klassisch „wissenschaftlichen“ Gruppierungen, die es als Folie selbstverständlich auch weiterhin geben wird, auch Kriterien künstlerischen Urteilens auszuprobieren.

- „Die Sammlungen (...) werden zu einem anonymen Fundus, aus dem man nach Belieben unterhaltsame Ausstellungen auswählt“: Dies ist die Beschreibung jeglicher Ausstellungstätigkeit, der immer eine Auswahl vorangeht. Durch einen neuen Blick von aussen wird aber ein Teil des Fundus aus seiner Anonymität ans Licht gehoben und als Bestandteil der Sammlung erst sichtbar gemacht.

- „Das Kunstmuseum (...) läuft Gefahr, sich in unverbindlicher Unterhaltung aufzulösen“ / „Bedenken gegenüber der Auflösung einer der prägnanten und eigenständigen Kunstsammlungen Deutschlands“: Es ist falsch, von Auflösung zu sprechen, wo nur die Bestände neu gruppiert werden. Weder wird die Sammlung aufgelöst oder veräußert, noch gibt es eine pure Beliebigkeit. (Die Rolle des Zufalls beim Zustandekommen einer Sammlung, bei den Forschungen der Kuratoren, in der Arbeit der Künstler oder bei Präsentationskonzepten wie John Cages „Museum Circus“ wäre ein anderes Thema.) Sie werden überrascht sein, wie viele traditionell kunsthistorische Themenstellungen Sie im „Künstlermuseum“ wiederfinden werden, weil sie für die Künstler wichtig sind.

Soweit meine Anmerkungen zu einzelnen Aussagen in dem mir vorliegenden Briefentwurf. Ich möchte anfügen, dass ich es nicht für kollegial halte, dass sich ein bundesweiter Berufsverband ohne sorgfältige Prüfung des Sachverhalts zu Behauptungen verleiten lässt, die den tatsächlichen Gegebenheiten nicht gerecht werden.

Ihren Brief halte ich für geeignet, das Ansehen des museum kunst palast schon vor seiner Eröffnung schwer zu beschädigen.

Sie sind jederzeit dazu eingeladen, sich mit eigenen Augen ein Bild davon zu machen, was im Düsseldorfer Ehrenhof vor sich geht.

Mit freundlichen Grüßen

Jean-Hubert Martin
Generaldirektor

4/4

FACHGRUPPE KULTURHISTORISCHE MUSEEN
UND KUNSTMUSEEN
IM DEUTSCHEN MUSEUMSBUND

FACHGRUPPENPRECHER:
DR. LUCIUS GRISEBACH
DR. MICHAEL EISSENHAUER



DEUTSCHER MUSEUMS BUND

Herrn
Jean-Hubert Martin
Generaldirektor
Museum Kunst Palast
Ehrenhof 3

40479 Düsseldorf

DR. LUCIUS GRISEBACH
NEUES MUSEUM
STAATLICHES MUSEUM FÜR
KUNST UND DESIGN IN NÜRNBERG
LUTPOLDSTRASSE 5
90402 NÜRNBERG
TELEFON 0911 / 240 20 20
TELEFAX 0911 / 240 20 29
e-mail: grisebach@nmn.de

3. Juli 2001

Brief der Fachgruppe zum *Museum Kunst Palast*

Sehr geehrter Herr Martin,

vielen Dank für Ihren Brief vom 27. Juni, den ich schnellstens auch meinem Kollegen Michael Eissenhauer zur Kenntnis geben werde.

Als vorläufige Antwort kann ich Ihnen derzeit nur folgendes entgegen:

Das Thema wurde aus dem Kreise Ihrer Mitarbeiter an mich herangetragen. Ich habe vorgeschlagen, dass es in unserer bevorstehenden Fachgruppentagung anlässlich der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes in Hamburg vorgetragen und diskutiert werden sollte. Entsprechend haben wir – Michael Eissenhauer und ich – es auf die Tagesordnung unseres Fachgruppentreffens am 16. Mai gesetzt. Zur Erinnerung lege ich Ihnen eine Kopie des Einladungsbriefes an alle Fachgruppenmitglieder vom 8. Mai bei.

Ich gehe davon aus, dass das Kunstmuseum Düsseldorf korporatives Mitglied des Deutschen Museumsbundes war und dass diese Mitgliedschaft vom Museum Kunst Palast weitergeführt wird. Insofern waren natürlich auch Sie zu dieser Fachgruppentagung eingeladen.

Der Brief an den Oberbürgermeister von Düsseldorf, den wir im Auftrage der in Hamburg anwesenden Fachgruppenmitglieder formuliert haben (und dessen Fertigstellung sich wegen des komplizierten Rückfrageverfahrens in die Länge gezogen hat) wird jetzt abgeschickt.

Selbstverständlich werden wir allen Mitgliedern der Fachgruppe neben unserem Brief auch Ihre Antwort übermitteln.

Mit freundlichen Grüßen

A handwritten signature in black ink, reading 'Lucius Grisebach'. The script is cursive and fluid, with the first name 'Lucius' being more prominent than the last name 'Grisebach'.

Dr. Lucius Grisebach

10

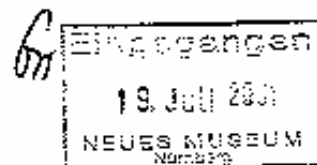


museum kunst palast

mit Sammlung Kunstakademie
und Glasmalerei Heinrich

Stiftung museum kunst palast, Ehrenhof 3, 40473 Düsseldorf

Dr. Lucius Grisebach / Dr. Michael Eissenhauer
Fachgruppe Kulturhistorische Museen
und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund
c/o Neues Museum
Luitpoldstrasse 5
90402 Nürnberg



Düsseldorf, 09. Juli 2002

Schreiben des Deutschen Museumsbundes

Sehr geehrter Herr Dr. Grisebach,
sehr geehrter Herr Dr. Eissenhauer,

Stiftung museum kunst palast
Ehrenhof 3, 40473 Düsseldorf
info@museum-kunst-palast.de
www.museum-kunst-palast.de

Jean-Hubert Martin
Telefon +49(0)211-89-962-41
Telefax +49(0)211-89-293-07
jean-hubert.martin@
museum-kunst-palast.de

Ihr Antwortschreiben vom 03. Juli 2001 habe ich erhalten. Die Einladung zur Mai-Tagung der Fachgruppe Kulturhistorische Museen und Kunstmuseen im Deutschen Museumsbund hat mich seinerzeit erreicht. Die Einladung, die durch den Deutschen Museumsbund erfolgte, enthielt allerdings – wie in meinem Schreiben vom 27. Juni 2001 erwähnt – keinen Hinweis darauf, dass das museum kunst palast zur Diskussion stehen würde. Wenn es eine detailliertere Einladung gegeben hat, die über den Verteiler Ihrer Fachgruppe verschickt wurde, so hat sie mich nicht erreicht, da ich bislang nicht in diesem Verteiler bin. (Nebenbei: Die Kopie des Einladungsbriefes lag Ihrem Schreiben nicht bei.)

(← wurde nachgeschickt)

Ich hatte den neuen Leiter unserer Graphischen Sammlung, Herrn Dr. Christoph Dancelzik-Brüggemann, der erst seit Februar im Hause ist, beauftragt, zu der Tagung zu fahren, um die Kollegen kennenzulernen und unser Museum zu vertreten. Er hat die negativen Urteile, die Sie in Ihrem Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf formulieren, nicht geäußert, denn er arbeitet ja selbst engagiert am Projekt „Künstlermuseum“ mit.

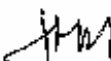
Es war bereits befremdlich, dass Sie weder das Gespräch mit mir als dem inhaltlich Verantwortlichen gesucht, noch mich über den Textentwurf und den endgültigen Brief informiert haben. Es ging Ihnen also offensichtlich nicht um die fachliche Auseinandersetzung. Die Tatsache, dass Sie den Brief jetzt nicht wie angekündigt an Herrn Erwin geschickt haben, sondern auch an die Vorsitzenden der Düsseldorfer Ratsfraktionen sowie an die Chefredaktionen der lokalen

1/2

Presse, scheint mir auf eine gezielte Diffamierungskampagne hinzudeuten. Auf meine Argumente – schliesslich habe ich Ihre Vorurteile Punkt für Punkt in einem vierseitigen Schreiben widerlegt – sind Sie mit keinem Wort eingegangen.

Wer oder was steckt hinter diesen Angriffen? Wie kommt es dazu, dass Sie als Kunsthistoriker Urteile fällen, ohne das in Frage stehende Objekt gesehen zu haben? Weshalb hat der Deutsche Museumsbund solche Angst vor neuen Ideen? Als Mitglied im Board des CIMAM (Comité International de l'ICOM pour les Musées et les Collections d'Art Moderne) kann ich sagen, dass dieser internationale Berufsverband in einem solchen Fall gründlich recherchiert und den Kontakt zu den verantwortlichen Fachleuten aufgenommen hätte. Bei CIMAM wäre es undenkbar, dass derartige Vorurteile einem Arbeitgeber mitgeteilt werden. Im Gegenteil: Der Berufsverband begreift es als seine Aufgabe, Kollegen zu unterstützen, nicht sie anzugreifen.

Mit freundlichen Grüssen


Jean-Hubert Martin
Generaldirektor

Die Angst des Kunsthistorikers vor dem Künstler

In Düsseldorf sollen ein Maler und ein Bildhauer die Sammlung neu einrichten. Der Deutsche Museumsbund protestiert

Von Marion Leske

Bitte keine Experimente. Die sind dem Deutschen Museumsbund höchst suspekt. Schließlich geht es im Museum um das Bewahren von Kulturgut. Und um den Bildungsauftrag natürlich. Zwar sind manche Direktoren inzwischen nicht mehr so pingelig. Sie lassen auch mal Modelle zwischen ihren Schätzen posieren oder laden zum Disco-Abend. Je mehr Event, das wissen sie längst, desto mehr Publikum. Je mehr desto besser die Quote. Und die wiederum dient der Absicherung des *Etats*.

Ja, der Museumsmann des 21. Jahrhunderts hat kein leichtes Los: Er soll forschen und publizieren, konservieren und akquirieren, präsentieren und repräsentieren. Er soll Sammler gewinnen, Sponsoren aufspüren, Besucher verwöhnen. Er soll die Messer herbeizaubern und gleichwohl einem hohen Anspruch genügen. Kurzum: Er soll Qualität und Quantität zur Deckung bringen. Und das möglichst mit einem Nullbudget.

Jetzt will man ihm offenbar auch noch das streitig machen, was er, abgesehen vom Bilderkaufen (wofür er kaum Geld hat), am liebsten tut: Bilder aufhängen. Jedenfalls wittern einige Kunsthistoriker Gefahr und schlagen Alarm. In Düsseldorf nämlich, so ist ihnen zu Ohren gekommen, werden Künstler als Kuratoren beschäftigt. Tatsächlich hat Jean-Hubert Martin, Leiter des neuen "museum kunst palast", zwei renommierte Düsseldorfer Köpfe, den Maler Thomas Huber und den Bildhauer Bogomir Ecker gebeten, die traditionsreiche Sammlung des Kunstmuseums neu einzurichten.

Dem Deutschen Museumsbund behagt das gar nicht. In seinem Namen hat deshalb Lucius Grisebach, Direktor des neuen Museums für Kunst und Design in Nürnberg, seinen Kollegen Martin in der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt gerügt. Freilich nicht auf direktem Weg. Vielmehr wählte er als Ansprechpartner den Düsseldorfer Oberbürgermeister Joachim Erwin, der zugleich Vorsitzender des Kuratoriums der Stiftung "museum kunst palast" ist. In einem Schreiben an den Oberbürgermeister (das der WELT vorliegt) meldet Grisebach "sehr ernste Bedenken" an. Durch Martins Pläne, so seine Kritik, würden "die historisch gewachsenen Grundprinzipien eines Kunstmuseums" aufgegeben: "An die Stelle der wissenschaftlichen Argumentation tritt die künstlerische Inspiration."

Selbstverständlich wagen wir nicht zu bezweifeln, dass jeder Museums-Schau eine fundierte wissenschaftliche Analyse zugrunde liegt. Doch was ist einzuwenden gegen künstlerische Inspiration? Wurden nicht früher die Sammlungen von Königen und Fürsten häufig von Künstlern zusammengestellt? Wem schadet es, wenn einer angestaubten Sammlung (die Präsentation des Kunstmuseums war arg vernachlässigt) frischer Wind zugefächelt wird, und zwar zur Abwechslung nicht aus der gewohnten Richtung?

Aber da befürchten die Herren Kunsthistoriker "private Assoziationen" und einen "undefinierbaren Unterhaltungswert". Niemals würde ihr unbestechliches Urteil auf Subjektivität beruhen! Jeder Ankauf, jede Hängung, jede Expertise gründet selbstverständlich auf objektiver Erkenntnis.

Verwunderlich ist da allerdings, dass sich die 400 Fachleute, die Grisebach vertritt, nicht aus erster Quelle informiert haben. Als das Düsseldorfer Konzept auf einer Tagung im Mai diskutiert wurde, war Martin jedenfalls nicht eingeladen, um es detailliert vorzustellen. So zeigt sich der Düsseldorfer Museumsleiter denn auch von der Vorverurteilung befreit: "Eine Stellungnahme zur Arbeit der Künstler ist eigentlich erst nach der Wiedereröffnung im September möglich." Zu Recht vermisst er "eine sorgfältige Prüfung des Sachverhalts". Dennoch ist er auf die Angriffe - in einem vierseitigen Antwortschreiben - ausführlich eingegangen.

"Zur Wissenschaft gehört seit je das Experiment", kontert Martin da beispieelsweise. Und ist überzeugt: Gerade die subjektive Perspektive von außen könne "zum Blick über das starre Korsett der Stilgeschichte hinaus verhelfen". Martins Verzicht: "Hier geht es offenbar nicht um fachliche Auseinandersetzung."

Weshalb hat der Deutsche Museumsbund solche Angst vor neuen Ideen? Diese Frage stellt sich nicht nur Martin. Auch die beiden - kunsthistorisch durchaus bewanderten - Künstler wundern sich: "Warum fürchten

DIE WELT online vom 24. 07. 2001 - Kultur - Die Angst des Kunsthistorikers vor d... Seite 2 von 2

sich die Kuratoren vor uns?" Der befristete Rollenwechsel, vermutet Bogomir Ecker, bleibe im Museumspolizei sowieso "sicher ein Ausnahmefall". Und sein Kollege Thomas Huber ist jetzt schon "froh, bald wieder zu malen".

Merkwürdig, dass vonseiten des Museumsbundes so gar kein Protest laut wird, wenn einflussreiche Sammler versuchen, den Kuratoren ihren Job streitig zu machen.

Links ins World Wide Web

► Der Kunstpalast im Internet: www.museum-kunstpalast.de

◄ Zur aktuellen Channel-Übersicht

◄ Tagesübersicht

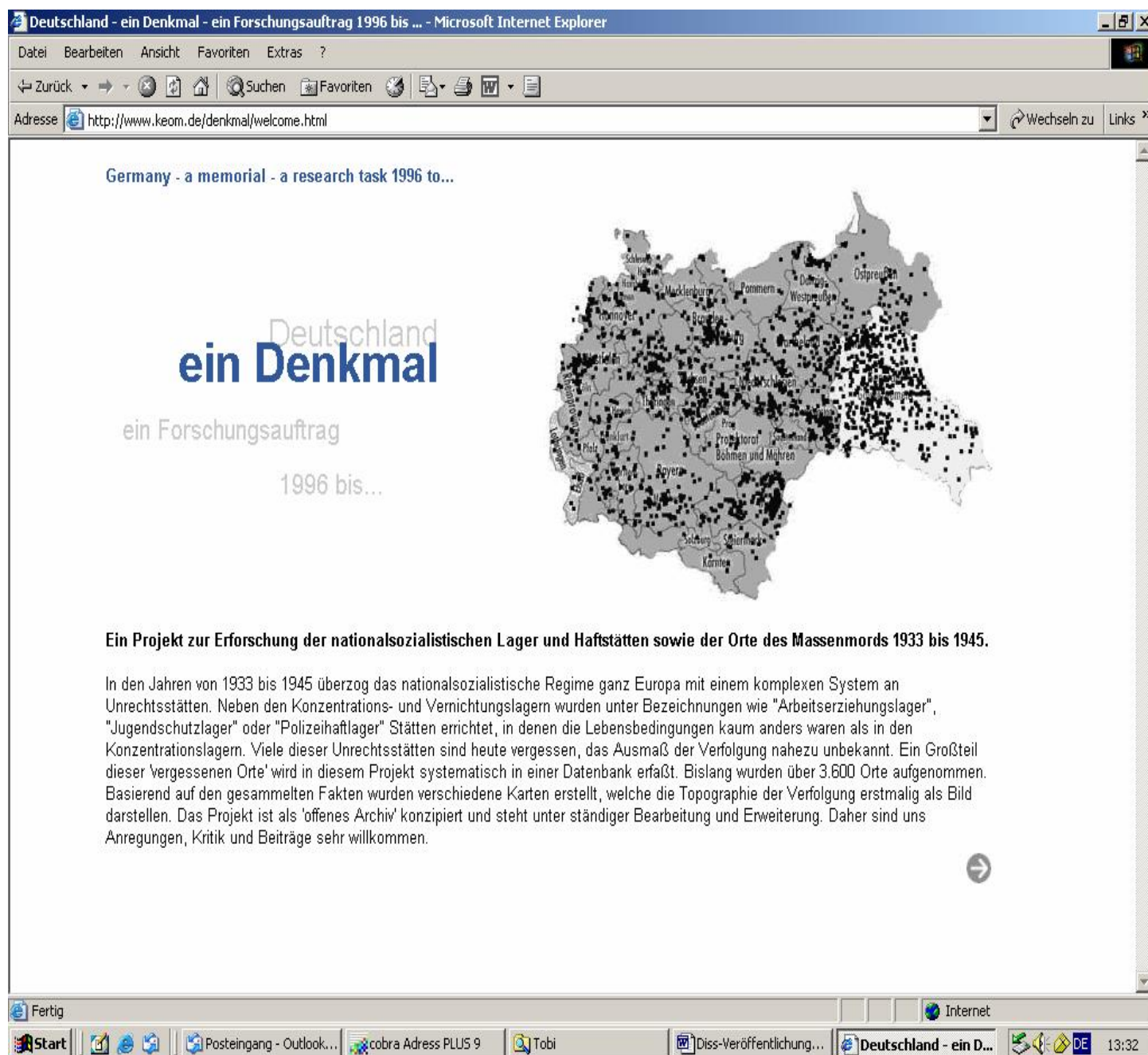
Channel: Feuilleton

Ressort: Feuilleton

Erscheinungsdatum: 24. 07. 2001

<http://www.keom.de/denkmal/welcome.html>

21. 06.04



[german galleries](#) / [index cities](#) / [index galleries](#) / [index artists](#) / [index Hagen](#)

Karl Ernst Osthaus-Museum

Hochstraße 73

58042 Hagen

Tel. 02331 - 207 31 38 Fax 02331 - 207 31 31

Di - So 11 - 18 Uhr, Do 11 - 20 Uhr, Mo geschlossen

keom@platon.ha.eunet.de

09.06. - 15.10.2002

Museutopia

Schritte in andere Welten

MUSEUTOPIA, die Ausstellung, die wir zum 100jährigen Jubiläum der Folkwang-Idee veranstalten, geht das Risiko ein, diese heute unter der allgegenwärtigen Kommerzialisierung fast verschütteten Hoffnungen noch einmal offen anzusprechen und mit Karl Ernst Osthaus zu fragen, welche Bedeutung das Museum für Moderne Kunst für unsere Gesellschaft haben kann. Ganz in seinem Sinn dürfte es sein, dass wir dies auf zeitgenössische Weise, doch mit unserer Geschichte im Hintergrund zu tun versuchen und Antworten vor allem, aber nicht nur im Bereich der zeitgenössischen Kunst suchen.

MUSEUTOPIA · Schritte in andere Welten ist eine Veranstaltung in drei Teilen:

- eine Ausstellung internationaler zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten im Kontext unserer Sammlung,
- die weitere Rekonstruktion und Darstellung dessen, was sich von den Zeugen des Hager Impuls in der Stadt erhalten hat, und
- ein Veranstaltungsprogramm, mit dem wir Fragen ansprechen wollen, die im Bereich der Bildenden Kunst nicht gestellt werden (können).

MUSEUTOPIA · die Ausstellung

Die Ausstellung MUSEUTOPIA ist ein Gemeinschaftsprojekt von rund dreissig Künstlern und Künstlerinnen aus dem internationalen Feld, die sich in einem etwa eineinhalb Jahre langen Planungsprozess mit dem Projekt beschäftigt haben. Die Arbeiten, die diese Künstlerinnen und Künstler zeigen, sind speziell für die Aus-

stellung entstanden und werden in MUSEUTOPIA zum ersten Mal gezeigt. Ausgangspunkt für die Zusammenarbeit waren folgende Überlegungen:

1. Grundlegende Idee von MUSEUTOPIA ist, innerhalb des Museums für eine bestimmte Zeit einen utopischen Staat · MUSEUTOPIA · zu errichten. Diejenigen, die sich an MUSEUTOPIA beteiligen möchten, müssen bereit sein, sich mit einem der weiter unten genannten Themen zu beschäftigen, sie in Kooperation mit den anderen Beteiligten zu bearbeiten. Diese Grundregel soll nicht nur garantieren, dass MUSEUTOPIA sich vom Prinzip der Gruppenausstellungen unterscheiden wird, sondern dass MUSEUTOPIA tatsächlich die Möglichkeit für eine komplexere Form des Nachdenkens über zeitgenössische Probleme und Diskurse bieten kann. Als kollektiver Versuch, einen neuen Zusammenhang von Ideen hervorzubringen, stellt MUSEUTOPIA selbst ein utopisches Projekt dar.
2. Da wir uns alle der Tatsache bewusst sind, dass jeder Versuch, eine Realität im Ganzen zu beschreiben, unweigerlich zu einer Form des Totalitarismus führt, soll der Modus der Argumentation in MUSEUTOPIA generell ironisch und selbstironisch sein: Die Ausstellung und ihre einzelnen Beiträge sollen dazu anregen und ermutigen, auf neue Weise über unsere Lebensweisen nachzudenken. Die Wahrheit, die MUSEUTOPIA befördern wird, ist die des autonomen Kunstwerks.
3. Die Ausstellung wird sich nicht mit utopischen Architekturen oder technischen Extrapolationen zur Zukunft beschäftigen. Derartige Fragen werden in MUSEUTOPIA als gelöst vorausgesetzt. MUSEUTOPIA soll danach fragen und sichtbar machen, wie wir leben werden, wenn alle materiellen Probleme nachhaltige Lösungen gefunden hätten · wenn also das Überleben der Menschheit auf der Erde nicht mehr synonym mit ihrer gleichzeitigen Zerstörung wäre. MUSEUTOPIA soll sich daher nicht mit Fragen der unmittelbaren materiellen Reproduktion, sondern den grundlegenden Fragen des menschlichen Lebens befassen.
4. MUSEUTOPIA soll die Form einer tatsächlichen wie erkenntnistheoretischen Baustelle haben, einer Baustelle, die in unterschiedlichen Stadien der Fertigstellung und Vergegenständlichung: vom Ephemeren zum Konkreten, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Vergänglichen zum Dauerhaften erfahrbar wird, und ihre Besucher vom Bekannten zum Unbekannten und vom Alltag in ein Reich seiner Überwindung entführen kann.

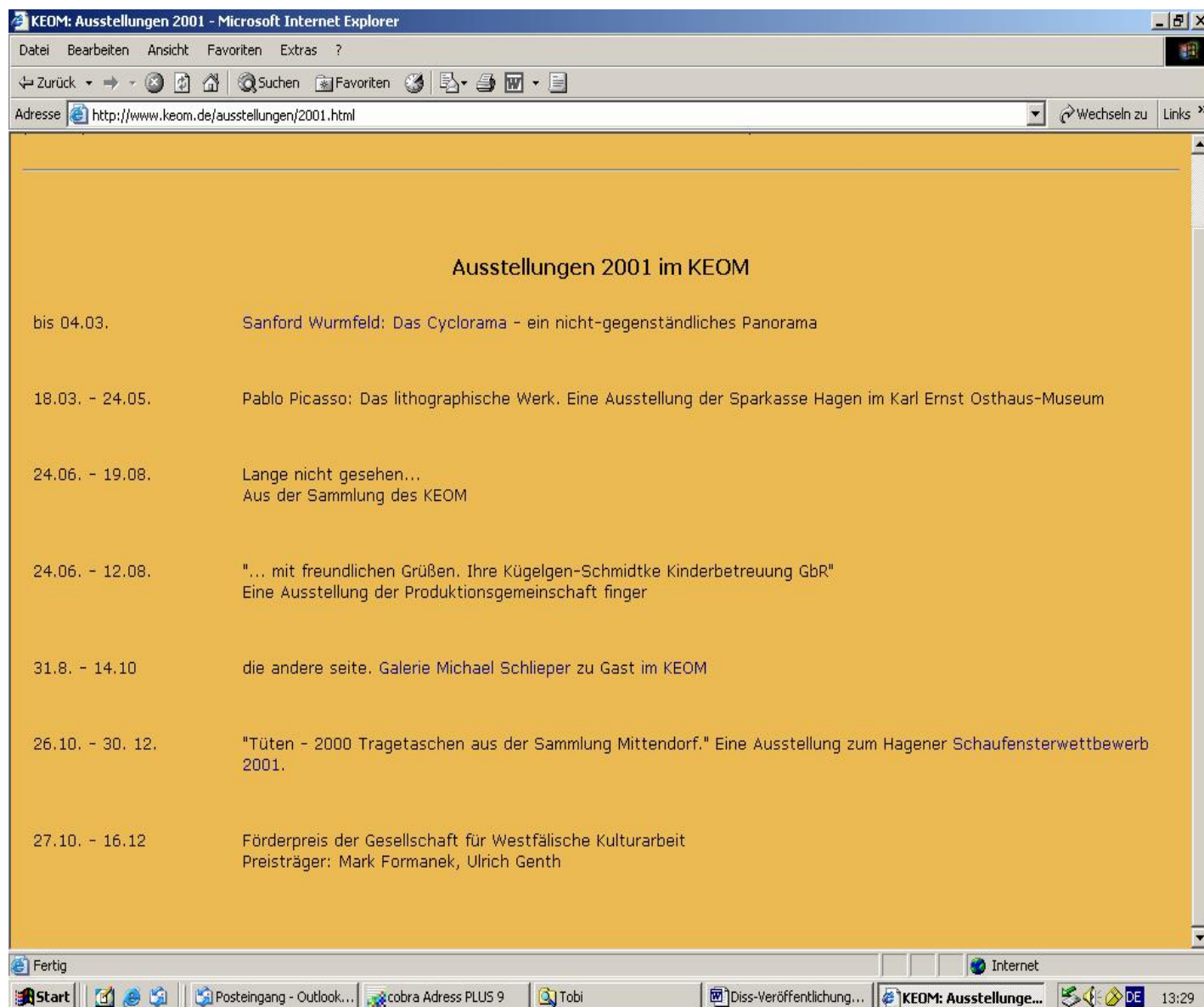
5. Folgende Themen sollen bearbeitet werden: Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern - Verhältnis zum Körper - Bildung und Erziehung - Selbstverständnis und Körperlichkeit - Altern und Krankheit - Geburt und Tod - Ernährung und Er-nähren- Kleidung und Stil - Konstruktion von und Umgang mit Wissen - Entwick-lung und Innovation - Netzwerke von Wissenschaft und Künsten -
Vergegenständlichung ohne Arbeit - Identitätsbildung - Soziale Fragen - Aus-tauschprozesse - Umgang mit Ressourcen - Verhältnis zur Natur - Werte und Be-sitz - Soziale Institutionen - Kommunikation und Vermittlung - Mythos, Religion, Kosmologie und Geschichte

Selbstverständlich sind, wie könnte es anders sein, viele Ideen und Pläne, die auf-grund dieses Programms entwickelt wurden, im Laufe der Vorbereitungen aus verschiedenen Gründen auf der Strecke geblieben. Auch erwiesen sich manche Programmpunkte unter den gegebenen Bedingungen einfach als nicht realisierbar. Dennoch ist MUSEUTOPIA keine Utopie geblieben, sondern im Ganzen wie für die Einzelnen, die sich auf dieses Projekt eingelassen haben, tatsächlich ein Schritt in eine andere Welt geworden. Ein Schritt, von dem wir alle hoffen, dass er auch von Ihnen, den Besuchern, wahrgenommen und wo möglich mit vollzo-gen wird.

MUSEUTOPIA bietet eine Vielfalt inhaltlicher Ideen über unser Leben, zu unse-rer Geschichte wie zu unserer möglichen Zukunft und ist eine Ausstellung höchst unterschiedlicher künstlerischer Strategien in grosser medialer Breite. Zum Teil aus den bestehenden Sammlungen des Karl Ernst Osthaus-Museums heraus ent-wickelt, auf sie bezogen oder in sie integriert, ügt sie ihnen neue Dimensionen hinzu und ist in der Tat ein Gemeinschaftsprojekt von folgenden Künstlern, Wis-senschaftlern und Kuratoren geworden, die diese Beiträge realisieren

<http://www.keom.de/ausstellungen/2001.html>

21.06.04



<http://www.keom.de/schaufenster/welcome.html>

KARL ERNST OSTHAUS-MUSEUM DER STADT HAGEN /
STADT MARKETING HAGEN E.V.
HAGENER SCHAUFENSTER-WETTBEWERB 2002
26. SEPTEMBER BIS 13. OKTOBER 2002

I. ABLAUF DES WETTBEWERBS:

Donnerstag, 26.09.02, 15:00 Uhr: Eröffnung des "Hagener Schaufenster-Wettbewerbs 2002" im Karl Ernst Osthaus-Museum

Donnerstag, 26.09.02 bis Mittwoch, 09.10.02, 18:00 Uhr: Publikumsabstimmung

Samstag, 05.10.02: Verkaufslanger Samstag

Mittwoch, 09.10.02, 10:00 Uhr: Rundgang der Fachjury, anschließend Jurysitzung

Freitag, 11.10.02, 11:00 Uhr: Pressekonferenz und Bekanntgabe der Preisträger im Karl Ernst Osthaus-Museum

Sonntag, 13.10.02, 11:30 Uhr: Empfang, Preisverleihung und Abschluß des Wettbewerbs im Karl Ernst Osthaus-Museum

II. AUSSTELLUNG IM KARL ERNST OSTHAUS-MUSEUM

Die Ausstellung "*Lucile, Linette, Manon*" - *Schaufensterfiguren und ihre Welten* zeigt in kleiner und konzentrierter Form Photographien aus dem Archiv des im Aufbau befindlichen Museums für Visuelles Marketing in Hagen. Die knapp einhundertfünfzig gezeigten Aufnahmen stammen zum größten Teil aus den 30er, 50er und 60er Jahren und gruppieren sich um neun Themen, die einer "Soziologie der Schaufensterfigur" nachspüren. "Diven und Kokotten" treffen auf "Tarzan und Prinzgemahl, Macho und Manager", um in Reisedarstellungen das "Fernweh der Figurine" zu erforschen oder sich gar der "Konstruktion von Kinderwelten" zuzuwenden - so einige der Thementitel. Ergänzt durch Informationen zur geschichtlichen Entwicklung der Schaufensterfigur, bietet die Ausstellung Einblick in das vielfältige Spiel um Schönheit, Illusionen und Ideale, das sich in der Scheinwelt des Schaufensters entfaltet.

Die Ausstellung ist vom 26. September bis zum 31. Oktober im Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, Hochstr. 73, dienstags bis sonntags 11.00 bis 18.00 Uhr, donnerstags bis 20.00 Uhr, zu besuchen.

III. JURIERUNG

Zwei Jurys werden die gelungensten Schaufenster prämiieren:

Die FACHJURY wird in folger Anhang 17 Preise verleihen:

Fachhandel Mode und Schuhe

Rund um Schönheit, Lifestyle und Accessoires

Rund um Haus, Garten, Genuss und Gesundheit

Spiel, Kommunikation und Medien

Dienstleistungsunternehmen

Der Marketing Club Hagen setzt zusätzlich zu den bisherigen Prämierungen Geldpreise für die zwei besten 'Dialogfenster' aus - vom Schaufenster mit lebendigen Darstellern bis zum computergestützt-interaktiven Schaufenster reichen die Möglichkeiten, den Kunden durch ein lebendiges Schaufenster anzuziehen und einzubeziehen. Unter diesen 'bespielten' bzw. 'be-spielbaren' Fenstern werden die zwei gelungensten mit technischem oder 'humanem' Einsatz extra ausgezeichnet.

Die vom PUBLIKUM gewählten fünf schönsten Schaufenster werden einen besonderen Publikumspreis bekommen. Der Rechtsweg ist jeweils ausgeschlossen. Ansichten der Schaufenster des letzten Jahres und zukünftig auch die aktuellen Schaufenster des Wettbewerbs 2002 können Sie unter www.hagen-online.de sehen und im Rahmen der Publikumsjury auch bewerten. Erstmals ist in diesem Jahr auch die Abstimmung per SMS möglich.

IV. VERANSTALTER:

Der Hagener Schaufenster-Wettbewerb wird veranstaltet vom Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, dem Stadt Marketing Hagen e.V., dem Presse- und Informationsamt der Stadt Hagen und der Werbegemeinschaft Hagen City e.V..

Kontakt und Information:

Melanie Redlberger, Viola Harnischmacher
Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen
Hochstraße 73
58095 Hagen
Tel.: 02331/ 207 3135
Fax 02331/ 207402
E-mail: schaufenster@keom.de

<http://www.mip.at/de/center.html>

Projekte KünstlerInnen AutorInnen Kooperationen

"...Nur als Pionier hat das Museum Sinn." Alexander Dorner

museum in progress hat die Veränderungen im Vermittlungszusammenhang von Kunst aufgegriffen und innovative Modelle der Kooperation zwischen Wirtschaft, Kunst und Medien entwickelt. Der 1990 gegründete Kunstverein organisiert Ausstellungen in Medien wie Tageszeitungen, Wochenmagazinen, Plakatflächen, Gebäudefassaden, TV, Internet und integriert damit Kunst ins Spannungsfeld des täglichen Lebens. Das Museum des 21. Jahrhunderts existiert als flexible Struktur und etabliert seine Auftrittsförmn direkt im Medienraum. Durch Kooperationen mit Medienträgern wie DER STANDARD, Gewista oder ORF Kultur operiert museum in progress mit der Präsentation künstlerischer Projekte in Printmedien, auf Plakatwänden oder an Gebäudefassaden mit einer außerordentlich hohen Frequenz im öffentlichen Raum.

"Der neue Typ des Kunstinstituts kann nicht nur kein Kunst-Museum im bisherigen Sinne sein, sondern gar kein Museum. Der neue Typ würde eher einem Kraftwerk gleichen, einem Erzeuger von neuen Kräften."

Alexander Dorner (1893 - 1957)

museum in progress ist ein privater Kunstverein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, innovative und zeitgemäße Präsentationsformen für Gegenwartskunst zu entwickeln. Seit 1990 werden unter dem Signet "museum in progress" in verschiedenen Medien Ausstellungsräume geöffnet, die zeitgenössische Kunst einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen. Die Praxis von museum in progress ist medienspezifisch, kontextabhängig und temporär. Dies gilt sowohl für einzelne Projekte als auch die gesamte Struktur. Unabdingbare Voraussetzung für die Aktivitäten des museum in progress ist die Unabhängigkeit der künstlerischen Entscheidung, die durch verbindliche Verträge mit sämtlichen Kooperationspartnern geschützt wird. museum in progress adressiert Öffentlichkeit sowohl für internationale zeitgenössische Kunst als auch für den offenen gesellschaftlichen Diskurs. In diesem Sinne handelt museum in progress unabhängig von politischer Einflußnahme.

mail

<http://www.mip.at/en/werke/166-c> Anhang 18



Alighiero e Boetti - "Cieli ad alta quota"

Alighiero e Boetti varied his work "Cieli ad alta quota" in six versions which were not only pictured in the in-flight magazine "Sky lines": passengers could ask the stewards for the picture in jigsaw form, which when put together portrayed the picture from "Cieli ad alta quota" which was in the magazine. The jigsaw puzzles were made the same size as the folding tables in the aeroplane.

Documentation: Carton containing six "Sky lines" magazines and the jigsaw puzzles.

Texts: The exhibition as a map of the world: Alighiero e Boetti's "Cieli ad alta quota", Hans-Ulrich Obrist ...

<http://www.mip.at/de/kooperationen/281.html>

... Vienna Stripe (1999-2004) ... Großbild (1993-2001) ... book on demand / Modularer Katalog - 10 Jahre museum in progress (2000) ... TransAct 2 - Sprachfelder (2001/02) ... mission of art (2001) ... Kooperation Secession: Junge Szene (1998) ... Interventionen (1993-2004) ... Gebrauchsbilder (1999/00) ... Art & Science (1999) ... Kooperation Sigmund Freud Museum (1999) ... Globale Positionen (1999-2002) ... profil ohne Worte (2000) ... TransAct (2000/01) ...

art pool

Initiative für aktuelle Kunst

art pool steht für das Bekenntnis führender Unternehmen zur unabhängigen Entwicklung zeitgenössischer künstlerischer Tendenzen. Auf dieser Ebene fördert privatwirtschaftliches Engagement den öffentlichen Dialog von Kunst, Wirtschaft und Medien. Vorrangiges Ziel der Trägergemeinschaft "art pool, Initiative für aktuelle Kunst" ist die Öffnung neuer Räume für zeitgenössische Kunst in Medien wie Tageszeitungen, Plakatflächen, Gebäudefassaden, elektronischen Medien und Internet.

art pool Mitglieder:

ABB
Deloitte & Touche
Dorotheum
GlaxoSmithKline
Portfolio Kunst AG
Scholdan & Company
UTA Telekom AG
Wein & Co
Wittmann
Xerox

<http://www.mip.at/de/kooperationen/index.html>

museum in progress ist eine flexible Organisationsstruktur, deren Anspruch in der Integration zeitgenössischer Kunst in den sozialen Alltag besteht.

Um dieses Ziel zu erreichen, bedarf es der dynamischen Zusammenarbeit mit zahlreichen Kooperationspartnern. Allen voran die Medienpartner, die durch die Bereitstellung des Medienraumes die Voraussetzungen für das Erscheinen künstlerischer Arbeiten überhaupt erst schaffen sowie die Kooperationspartner aus der Wirtschaft, die die Umsetzung und Produktion der Projekte ermöglichen. Dazu zählen auch die wertvollen Beiträge der Produktionspartner von museum in progress, die durch hochspezialisierte Sach- und Dienstleistungen in direkter Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen die Präzision der ausgeführten Arbeiten prägen.

Zahlreiche Kooperationen mit internationalen Kunstinstitutionen leisten einen wichtigen Beitrag zur Entfaltung des museum in progress als flexibles Modul. Auf dieser Ebene ergänzt museum in progress traditionelle Ausstellungsräume durch die Erweiterung der Präsentationsmöglichkeiten im Medienraum.

... ACTIVE media ... AK Arbeiterkammer Wien ... Akademie der bildenden Künste ... Alfred Herrhausen Gesellschaft ... Allianz Kulturstiftung ... Architektur Zentrum Wien ... Art & Vision ... art pool ... Asea Brown Boveri ... Austrian Airlines ... Beko - Ing. P. Kotauczek GmbH ... Biennale di Venezia ... Biennale Ljubljana ... BKA - Bundeskanzleramt/Kunstsektion Austria ... bm:uk ... bm:wfk ... Botschaft der Bundesrepublik Deutschland ... Canadian Embassy ... Cash Flow ... DELO ... DER STANDARD ... Deutsche Bank ... Europlakat ... Galerie Georg Kargl ... Galerie Kerstin Engholm ... Gastarbajteri ... gewista ... Hochschule/Universität für angewandte Kunst Wien ... I-D Media AG ... INFOSCREEN ... Initiative Minderheiten ... International Centre of Graphic Arts ... k/haus ... Kodak ... Komische Oper Berlin ... Kultur-Stiftung der Deutschen Bank ... Kunst gegen Gewalt ... KUNSTHALLE wien ... Kunsthau Bregenz ... La Biennale di Venezia ... League of Human Rights ... MAGNA International ... MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst ... ORF ... profil Nachrichtenmagazin ... Raum aktueller Kunst Martin Janda ... RESPEKT ... rotor - association for contemporary art ... Schauspielhaus Graz ... Schirn Kunsthalle Frankfurt ... Secession ... Sigmund Freud Museum Vienna ... steirischer herbst ... Süddeutsche Zeitung ... Trevision ... Universität für Angewandte Kunst Wien ... UTA Telekom AG ... Vienna Paint ... Wein & Co ... Werbeplakat Soravia ... Wiener Staatsoper ... World Economic Forum ...

<http://www.mip.at/de/projekte/projekte-content.html>

Die Projekte des museum in progress finden fast ausschließlich in Medienräumen wie Tageszeitungen, Wochenmagazinen, auf Plakatflächen, Gebäudefassaden, im Fernsehen, im Internet oder auf Infoscreens statt. Darüber hinaus wandelt das Label museum in progress auch andere Räume der öffentlichen Sphäre, wie beispielsweise den eisernen Vorhang in der Wiener Staatsoper oder das Bordmagazin von Austrian Airlines, in Museumsraum um.

Allen Projekten gemeinsam ist die medienspezifische Konzeption und Umsetzung der künstlerischen Arbeiten, die flüchtig im Medium stattfinden.

... Arbeitswelten (2001-04) ... Art & Science (1999) ... Balkan Konsulat (2002/03) ... book on demand / Modularer Katalog - 10 Jahre museum in progress (2000) ... Botschaft als Medium (1990/91) ... Das Plakat (1991-2002) ... Das Standard Museum (2004) ... DO IT TV-Version (1995/96) ... Eiserner Vorhang (1998-2004) ... Gastarbajteri (2004) ... Gebrauchsbilder (1999/00) ... gefüllt 1993 ... Globale Positionen (1999-2002) ... Großbild (1993-2001) ... Großbild - Trevision (2002/03) ... Interventionen (1993-2004) ... Kooperation Ljubljana (2003) ... Kooperation Secession: Cities on the Move (1997/98) ... Kooperation Secession: Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit (1998) ... Kooperation Secession: Einzelausstellungen (1997-99) ... Kooperation Secession: Junge Szene (1998) ... Kooperation Secession: Kunstjournal (1997/98) ... Kooperation Sigmund Freud Museum (1999) ... Kunst und Globale Medien (1998/99) ... KünstlerInnenportraits - Auszüge in der Tageszeitung (1994-96) ... KünstlerInnenportraits auf Video (1992-99) ... Lückenfüller (1992-96) ... mission of art (2001) ... museum in progress an Bord (1993/94) ... profil ohne Worte (2000) ... Reise zu den Quellen (1992/93) ... Return (1994/95) ... selected works (1999/2000) ... Selection 2000 ... stealing eyeballs - designing media (2001) ... Symposium "Austria im Rosennetz" (1996) ... Symposium über Kunst, Gesellschaft und Medien (1994-96) ... TransAct (2000/01) ... TransAct 2 - Sprachfelder (2001/02) ... Travelling Eye (1995/96) ... urban Tension (2002-03) ... Urmeter in USA (1992) ... Utopia Station Lab (2003) ... Vienna Stripe (1999-2004) ... Vital Use (1994/95) ... Wandzeitung (1992/93) ... With an Open Mind - Tolerance and Diversity (2002/03) ... Woman/War/Victimimage/Resistance (1994/95) ...

<http://www.mip.at/de/projektdokumente/19-content.html>,

Hans-Ulrich Obrist

"Vital Use" - Ausstellungskonzeption

"Vital Use" bietet die Möglichkeit, Ghettos zu durchbrechen und Kunst in andere Kontexte zu tragen. Kunst fließt ins Leben, das Leben in die Kunst. Grenzen werden porös. Das Eigentliche ereignet sich im Zwischenraum: "Daß die Künstlerin oder der Künstler die Verantwortung auf sich nimmt, jede andere Form menschlicher Aktivität in Kommunikation zueinander zu versetzen" (Michelangelo Pistoletto). Ein Schwergewicht liegt in der Intention aller beteiligten Künstlerinnen und Künstler verschiedene Terrains zu involvieren sowie die eigene Aktivität auf verschiedene Terrains auszudehnen. Müssen Werke noch geschützt werden? Indem sie zu den elementaren, vitalen Problemen und Bedürfnissen in der Kunst Position ergreifen, stellen die Künstlerinnen und Künstler in Vital Use die Frage nach dem Gebrauchswert der Kunst: "Function melts form" (Stewart Brand).

Ausgangspunkt von "Vital Use" ist die Tatsache, daß immer mehr KünstlerInnen aus Unzufriedenheit mit den bestehenden Produktions - und Distributionsstrukturen eigene, vitale Strukturen schaffen. KünstlerInnen und UnternehmerInnen, wie Andrea Zittel oder Fabrice Hybert schaffen reale Lebenszusammenhänge und Situationen und stehen damit im Gegensatz zu den fiktiven Unternehmen der achtziger Jahre, denen es vor allem um die Fiktion des Logos ging.

"Denn wie der Verbrauch der Endzweck aller Produktivität ist, so ist das Leben wiederum der Endzweck des Verbrauchs."

"Nur Leben ist Reichtum" (John Ruskin)

Vital Use bringt die künstlerische Produktion ins Leben zurück. John Ruskin hat in seinen Schriften zur Nationalökonomie das Schwergewicht vom Produzenten auf den Konsumenten/Rezipienten verlagert.

Im Zentrum jeder Ware bzw. jedes hergestellten Produktes steht die Frage des Dialogs. Die Ausdehnung des Lebens wird zum Ziel einer Produktion, deren bewußter Umgang mit Ressourcen vielfache Verbindungen zur Lebensfunktion aufrechtzuerhalten bestrebt ist. Ruskin zeigt, daß sinnvolles ökonomisches Handeln immer einen Personenbezug herstellt. Asger Jorn zeigte, daß das Kunstwerk nichts anderes ist als eine Bestätigung des Menschen aus der essentiellen Quelle des Menschen. "Produktion, Produkt und Konsum formen in Ruskins vitaler Ökonomie ein Dreieck abhängiger Elemente. Der Mensch bildet den Mittelpunkt dieser Struktur, die Nutzen und Wert mit lebenspendender Kraft erfüllen" (J.C.Sheburne)

Angesichts der Krise tradierter Vermittlungsformen definiert sich die Position von Künstlerinnen und Künstlern um. Ein aktiveres Eingreifen in Fragen von Produktion und Distribution sind die Folge. Vital Use eröffnet Künstlerinnen und Künstlern, die an eigenen Produktions- und Distributionsstrukturen arbeiten, die Möglichkeit, diese während eines Jahres in Form einer Zeitungsausstellung in der Tageszeitung Der Standard vorzustellen.

Den Werken ist ein Doppelcode gemeinsam: Die Zeichenfunktion und die Gebrauchsfunktion verschränken sich, wobei die Homogenität des Kunstwerks einer Heterogenität des Gebrauchs weicht. Dispersion ist in diesem Zusammenhang ein strukturelles Merkmal: Den Künstlern geht es nicht mehr um abgeschlossene Objekte, sondern vielmehr darum, zu ergründen, was zwischen den Menschen und zwischen den Dingen geschieht; es geht um ein direktes Involvement der Leserinnen und Leser darum, daß potentiell jede oder jeder teilnehmen kann.

September 1995

Hans-Ulrich Obrist möchte sich bei allen KünstlerInnen, bei Josef Ortner, Kathrin Messner und Stella Rollig für die gute Zusammenarbeit bedanken. Mein Dank geht auch an: Marius Babias, Lisa Corrin, Delta X, Anthony Fawcett, Judith Fischer, Dr. Robert Fleck, Dr. Lucius Griesebach, Rebecca King-Lassmann, Prof. Kasper König, Galerie Krome und Schipper, Dr.Christa Maar, Andre Magnin, Lisson Gallery, Julia Peyton-Jones, Maria Pioppi, Michael Philips, Prof. Ernst Pöppel, Andrea Rosen Gallery, Andrea Schlieker, Michael Sedivy, Jean Starobinski, Guy Tortosa.

<http://www.mip.at/de/projektdokumente/73-content.html>

museum in progress

Vorwort

museum in progress hat es sich zur Aufgabe gemacht, innovative und zeitgemäße Präsentationsformen für Gegenwartskunst zu entwickeln. Der 1990 gegründete Kunstverein widmet sich dem Ziel, sowohl bildende Kunst als auch gesellschaftsrelevante Diskursbeiträge nicht im statischen "White Cube" sondern als Botschaft im Kommunikationsraum der Medien einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Praxis von museum in progress ist medienspezifisch, kontextabhängig und temporär.

Um die Chronologie der Projekte und ihrer Verwirklichung zeitgemäß zu dokumentieren, betreibt museum in progress seit 1998 unter der Adresse www.mip.at eine zweisprachige online-Datenbank, die laufend aktualisiert wird. Interessenten können sich zu jedem Zeitpunkt über die Dynamik der Aktivitäten informieren und auf das Archiv zugreifen.

Auf Anregungen, die zahlreichen realisierten Projekte in einer retrospektiven Publikation zusammenzufassen, hat museum in progress bis heute immer zögernd reagiert, da der Status quo eines abgeschlossenen Buchs seinem Selbstverständnis grundsätzlich widerspricht. Jetzt wurde in diesem Sinne ein Konzept entwickelt, das die komplexen Anforderungen ständig gewährleisteter Aktualität erfüllen soll.

Das als "book on demand" konzipierte Layout basiert auf den Möglichkeiten neuester Reproduktionstechnologien und nutzt die Vertriebsstrukturen des Internet. Die museum in progress-Projekte werden in Text und Bild zu einzelnen Modulen aufbereitet, die jeder Leser mit Hilfe eines Index auswählen und zu einer auf ihn zugeschnittenen Version zusammenstellen kann. Die Gesamtheit dieser Module, die zur Zeit noch im Offset-Druck produziert werden, liegt in drei Volumen zu jeweils ca. 140 Seiten vor. Zugleich ist jedes Modul einzeln bzw. jede gewünschte Kombination von Modulen erhältlich. Mittelfristig sollen die laufend aktualisierten Module direkt von der digitalen Vorlage gedruckt werden.

Form und Umfang der Module betreffend, sei hinzugefügt, dass die Abbildungen rein dokumentarischen Charakter besitzen und in keinem Fall als repräsentative Wiedergaben der künstlerischen Arbeiten gedacht sind. Dem Konzept von museum in progress entsprechend, wurden alle diese Arbeiten spezifisch und aktuell entwickelt und erschienen im Kontext des öffentlichen Raum bzw. der Medien. Das eigentliche "Original" entzieht sich der Möglichkeit seiner Abbildung.

Wir hoffen, mit dieser Dokumentation einen Überblick über unsere Aktivitäten vorzulegen, der dazu beitragen kann, das Netzwerk museum in progress und seinen Wirkungsbereich maßgeblich zu erweitern.

museum in progress, Wien 2000

<http://www.tamu.edu/mocl/picasso/archives/1968/opparch68-01.html>

THE NEW YORK TIMES

October 14, 1968

Gertrude Stein's Art Collection Is Sought for Modern Museum

By Grace Glueck

A group of trustees of the Museum of Modern Art is negotiating with lawyers for heirs of the Gertrude Stein estate for purchase of her collection of paintings, which has lain in a Paris bank vault since 1961. The price is said to be between \$6-million and \$6.5-million.

The collection of 38 works includes about 25 early paintings and sketches by Picasso, 7 by Juan Gris and one by Matisse. Most were acquired when the artists were young and unknown beyond the Paris avant-garde circles frequented by Miss Stein.

Last week in San Francisco, Tevis Jacobs, lawyer for Daniel Stein, a grandnephew of the author, said the negotiations had not yet entered a final stage. "No money has changed hands, no title has passed, and nothing has been packed for shipment," he said. But he conceded that negotiations with other groups were now "in abeyance."

Sources close to the museum say that the syndicate may include William S. Paley, president of the museum; the two Rockefeller brothers on the museum's board, Nelson and David, and John Hay Whitney, the board's vice chairman. William S. Lieberman, director of the museum's department of drawings and prints, has been active in arranging the transaction.

The collection was placed in a vault of the Chase Manhattan Bank of Paris in 1961 as the result of a dispute between Miss Stein's heirs and her long-time companion, Alice B. Toklas, who died last year.

It recently was released to Bernard Dupré, the Paris lawyer for two of the American heirs, Michael Stein and Gabrielle Stein-Tyler, a grandnephew and grandniece. Daniel Stein, represented by Mr. Jacobs, is the third American heir. All are children of Miss Stein's nephew, Allan, who died in 1951.

Others in the Market

A number of museums and at least eight syndicates of dealers and businessmen, including two German groups, are known to have put in bids for the collection. The underbidder nosed out by the New York group is reportedly the Marlborough-Gerson Galleries of New York, London and Rome.

As a collector, Miss Stein was known not so much for the greatness of the pictures she acquired as for her impact as a sponsor and a publicist. She was a patron of some of the great modern masters early in their careers, notably Picasso and Matisse, and her influence on the intellectual elite of her day helped establish a climate of acceptance for modern art.

The collection contains many works admittedly of less than museum quality; but a firm condition, apparently set by Mr. Dupré, is that it be sold as an entity. The museum's friends are said to feel that the Stein collection should come to the United States because of her--and its--relevance to American art history.

There are several key pictures. The most important is Picasso's rose-period "Portrait d'une Jeune Fille," painted in 1905 and said to have been acquired by Miss Stein's brother, Leo, for \$30. Another also by Picasso, is a large cubist work of 1911.

No firm details were available on what would be done with the collection once it came to the United States. Apparently it was planned to exhibit it at the museum. Key works from the group might then be given to the museum to fill gaps in its collection.

Dealers here have speculated that the rest of the works might be traded with other museums or auctioned for fund-raising purposes.

Miss Stein's View

An irony of such a sale would be that during Miss Stein's lifetime the museum had tried to persuade her to donate the collection. The story goes that when Alfred H. Barr Jr., the recently retired director of museum collections, approached her on the subject, she replied that she was not interested. "You can be a museum or you can be modern, but you can't be both," she is reported to have said.

In her will, Miss Stein left most of the collection to Miss Toklas for lifetime use, with express permission for her executors to "reduce to cash any paintings or other personal property insofar as it may become necessary for her proper maintenance and support."

Upon Miss Toklas's death, the collection was to go to the children of Miss Stein's nephew, Allen. Miss Toklas was believed to have sold two Picasso paintings and a portfolio of his drawings, apparently without consulting the Stein family.

In 1960, spurred by Miss Toklas's long retreat in an Italian monastery, her Paris landlord brought eviction proceedings against her. The heirs, finding several pictures missing, obtained a court order sequestering the remainder of the Stein collection on the ground that it was neglected and unprotected.

ON-LINE PICASSO PROJECT